This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Class
3368
82

Digitized by Google

Class 3368.82

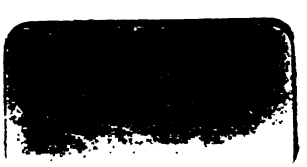
Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND.

Established by Professor E. A. SOPHOCLES of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." (Will, dated 1880.)

Received JAN 18 1887



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Studien

zur

griechischen Musik-Geschichte.

A. Der *Νόμος*

von

Heinrich
Gymnasiallehrer Dr. H. Reimann.

Beilage zum Jahresberichte des Königlichen Gymnasiums zu Ratibor, Ostern 1882.

RATIBOR 1882.

Riedinger's Buch- und Steindruckerei.

1882. Progr. Nr. 179.

Digitized by Google

Class 3368.42
13284.26

HARVARD COLLEGE
JAN 18 1887
LIBRARY.

Constantius fund.

Digitized by Google

Studien zur griechischen Musik-Geschichte.

A. Der *Νόμος*.

I.

Die Anregung zu Studien über die griechischen Nomos-Gesänge gab dem Verfasser dieser Abhandlung die vortreffliche Arbeit Guhrauers „Der Pythische Nomos" im 8. Supplementband der Jahrbücher für classische Philologie p. 311—351. Guhrauer teilt mit Walther (de graecae poes. mel. generibus diss. Halle 1866) und Westphal (Metrik II² und Musik-Gesch.) die Ansicht, unter *νόμοι* seien durchaus nur Monodien zu verstehen, und wenn daher irgendwo einem *νόμος* ein Chor gegeben wurde, so seien wir berechtigt, den betreffenden Bericht anzuzweifeln.[1]) Der Satz ist zu allgemein gefasst, um vollkommen richtig zu sein. Ich will versuchen, meine Bedenken gegen die Richtigkeit desselben in Folgendem ausführlich darzulegen.

Proclus in der Chrestomathie (bei Phot. 239, p. 320 der J. Bekkerschen Ausgabe B. II.) sagt: *ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ (νόμιμος* [Schott *νόμιος*] *γὰρ ὁ Ἀ. ἐπεκλήθη),*[2]) *ὅτι τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον Χρυσόθεμις Κρὴς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν Ἀπόλλωνος μόνος ἦσε νόμον καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.* Die Stelle sagt unzweifelhaft, dass in alter Zeit der Nomos vom Chor gesungen wurde — aulodisch oder kitharodisch, und dass Chrysothemis, jener uralte mythische Sänger, zuerst den Nomos monodisch sang und damit der Begründer des agonistischen Nomos wurde. Guhrauer (a. a. O. p. 326) schlägt vor, nach *ᾀδόντων* ein Komma zu setzen und *νόμον* nach *ἦσε* zu streichen, eine Konjektur, die unmöglich ist, da hierdurch der Sinn der ganzen Stelle gestört wird. „Während die Alten Chorgesänge zur Lyra und zum Aulos aufführten, sang Chrysothemis den Nomos allein" — giebt offenbar keinen Sinn, da der Gegensatz völlig verschoben ist; entweder müsste *νόμος* als Chorgesang verstanden werden — und dann ist die Konjektur überflüssig, oder man muss annehmen, Proclus habe in völlig verkehrter Weise Dinge zusammengebracht, die absolut nichts Gemeinsames haben. Die handschriftliche Lesart ist demnach unzweifelhaft richtig, und damit ist auch erwiesen, dass in uralter Zeit auch Chorgesänge zur Lyra oder zum Aulos als *νόμοι* bezeichnet wurden. Auch Westphal (Metr. II² p. 275) kann sich dieser Stelle gegenüber nicht anders helfen, als durch das Zugeständnis: „Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Päan zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf . . ." Vgl. Procl. Chrest. b. Phot. 239, 24 b. *ὁ δὲ νόμος δοκεῖ μὲν ἀπὸ τοῦ παιᾶνος ῥυῆναι.*

Indessen der Beweise dafür, dass unter Nomos stellenweise auch Chorgesang mit und ohne instrumentale Begleitung zu verstehen sei, giebt es noch viele. Bei Callimachus hymn. in Del. v.

[1]) Guhrauer a. a. O. p. 326.

[2]) Vgl. über diese Stelle: Walther, de gr. poes. mel. gen. p. 16 fig.

Digitized by Google

304 heisst es von einem Hochzeitsliede (cf. v. 296): *οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος, ὃν τοι ἀπὸ Ξάνθοιο θεόπροπος ἤγαγεν Ὠλήν*[1]). *οἱ μὲν* bezeichnet einen Chor von Jünglingen (cf. v. 293. 298), während *ὑπᾴδειν* gebraucht wird von dem Gesang, der nach vorausgegangenem instrumentalem Vorspiel folgt. Auch der alte Philammon, auf den einige Nomen des Terpander zurückgeführt werden,[2]) galt offenbar als Nomen-Dichter; gleichwohl wird er zugleich als Leiter delphischer Chorgesänge genannt. Ich schliesse daraus, dass nach griechischer Tradition Chorgesänge und Nomoi sich nicht gegenseitig ausschlossen. — Von der Musik der Lacedaemonier handelte Demetrius Byzantius im vierten Buche *περὶ ποιημάτων*. Athenäus XIV. 633 b. berichtet nach dieser Quelle: (*Δ.*) *ἐκάλουν χορηγοὺς οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χοροὺς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τὸ ὄνομα σημαίνει. καὶ τὸ χρηστομουσεῖν καὶ μὴ παραβαίνειν τοὺς ἀρχαίους τῆς μουσικῆς νόμους.* Demetrius nennt hier die *ἀρχαῖοι νόμοι τῆς μουσικῆς* im engsten Zusammenhange mit Chorgesang; die alten *νόμοι* sollen die Normen für den Chorgesang der späteren Zeit sein. — Es gehört hierher auch die Stelle: Schol. Pind. Pyth. XII. v. 39, wo vom *νόμος πολυκέφαλος* die Rede ist.[3]) Unter anderen Erklärungen, weshalb der Nomos *πολυκέφαλος* genannt werde, findet sich folgende: . . *ἐπειδὴ πεντήκοντα ἄνδρες, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συνεστὼς προκαταρχομένου τοῦ αὐλητοῦ τὸ μέλος προεφέρετο.* Dass hier von einem uralten Nomos die Rede ist, unterliegt keinem Zweifel; galt ja als die Erfinderin desselben Athena selbst (Schol. Pyth. XII. v. 15), nach dem Schol. zu v. 39 aber Olympos. Wenn nun auch dieser Nomos ursprünglich auletisch gewesen zu sein scheint, so folgt doch aus der obigen Stelle, dass er auch aulodisch, freilich ein Chorgesang zum Aulos war. — Ich verweise ferner auf die bekannte Stelle: Pind. Nem. V. 25 flg., wo von Apollo und dem Chore der Musen die Rede ist: (*Ἀπόλλων*) *. . ἀγεῖτο παντοίων νόμων. αἱ δὲ πρώτιστον ὕμνησαν Διὸς ἀρχόμεναι σεμνὰν Θέτιν, Πηλέα . .*, womit der Schol. zu dieser Stelle zu vergleichen ist.[4]) Dem *ἀγεῖτο παντοίων νόμων* ist sicher auch an die Seite zu stellen Pyth. I., wo ebenfalls ein *ἡγεῖσθαι* oder *προκατάρχεσθαι* des Chorführers und ein Einfallen des vollen Chors unter Begleitung von Kitharen deutlich erkennbar, ja sogar durch die handschriftlichen Notizen zu der uns erhaltenen Melodie (bei Boeckh, de metris Pind. p. 268) sicher verbürgt ist. Folglich wäre auch der Anfang von Pyth. I., ebenso wie das Hochzeitslied in Nem. V. 22 flg. in nomischer Weise komponiert, trotzdem ein Chor wesentlichen Anteil an dem Gesange hat.

Ein wichtiges Zeugnis für meine Ansicht legen aber, wie ich glaube, die überlieferten Namen einzelner Nomoi selbst ab, vor allen der dem Klonas zugeschriebene aulodische Nomos *κωμάρχιος*. Trügt nicht alle Etymologie, so hängt diese Bezeichnung mit *κῶμος, κωμάζειν* zusammen. Westphal (Mus.-Gesch. p. 99) meint, dieser Nomos sei ein Gesang, „der den ausgelassenen Zug der Komasten anführt"; ich kann das nur so verstehen, dass Westphal meint, einer der Genossen sänge vor zur Aulosbegleitung und führe den Zug somit an, während die andern schwiegen. Das wäre doch aber für einen Komasten-Zug widersinnig, und Westphal selbst kann dies nicht ernstlich so gemeint haben; schon durch den Hinweis auf die Prosodien, die doch offenbar Chorlieder sind und bei Plutarch de mus. cp. 3 (Plutarchs Quelle ist hier die *συναγωγή* des Heraclides) mit den aulodischen Nomen zu-

---

[1]) Vgl. auch die in der alten Ausgabe des Call. von J. A. Ernesti (Lugd. Bat. 1761) citierte Theognis-Stelle.

[2]) Plut. de mus. 3, Suidas s. v. *Τέρπανδρος*.

[3]) Ob dieser Nomos kitharodisch, aulodisch oder auletisch war, steht gar nicht fest; auch über den Komponisten herrscht Zwiespalt. Vgl. hierüber Plut. de mus. 7, Hesych. s. v. *πολυκέφαλος* und die obige Stelle. Ueber das Schwanken selbst vgl. Guhrauer, zur Gesch. d. Aulodik b. d. Griechen. Progr. d. Waldenburger Gym. 1879.

[4]) Im Scholion heisst es auch: *ἐξῆρχε πάσης μελῳδίας, τοῦτ' ἔστι νόμων μελῳδικῶν. τοῦτο δέ φησι παρὰ τὸ ὡς νομίῳ θεῷ τῷ Ἀ. ἀναχεῖσθαι τὴν Μοῦσαν.* Das letzte erinnert offenbar an die Proclusstelle bei Phot. 239. Auch aus dem Scholion 46 geht hervor, dass man bei der Pindarstelle an nomische Dichtungen zu denken hat. Vgl. auch Hesiod. Scut. Herc. 201—5, Hom. Hym. in Apoll. 514, Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik B. I., p. 158.

Digitized by Google

gleich als Werke des Klonas genannt worden, beweist Westphal, dass er an ein Chorlied denkt. Auch Walther (p. 59) sagt: „haud dubie decantatus est ab hominibus commissabundis", trotzdem er p. 44 als drittes charakteristisches Merkmal der Nomoi ausdrücklichst hervorgehoben hat: „ab uno homine decantabantur: hae tres notae nomis propriae fuerunt iisque impressae sunt, quam diu nomicum genus inter Graecos exstitit". Es ist unmöglich, den *νόμος κωμάρχιος* für etwas anderes anzusehen, als für das heitere Seitenstück der ernsten Processionsgesänge (*προσόδια*) und dem entsprechend: für ein Chorlied.[1]) Auch der *νόμος ἐπικήδειος*, den wir der ausgezeichneten Konjektur Westphals verdanken, kann unter Umständen als Chorgesang gelten; gab es doch schon in frühester Zeit threnetische Chorgesänge, ganz in derselben Weise komponiert, wie oben an Gesängen anderer Art gezeigt wurde: der Chorführer begann die Klage, und der Chor stimmte nicht selten mit einem *ἐφύμνιον* ein. So die Totenklage (*ἐπικήδειον*) an Hektors Leiche (vgl. Westphal, Proleg. zu Aeschylus p. 15 flg.), die Klage der Thetis, die von den Nereiden umgeben ist, Jl. XVIII. 50 flg., des Achilleus und des Chors der Achaeer um Patroklos Jl. XVIII. 314 flg. (*ἐξῆρχε γόοιο*). Dass es nebenbei auch zahlreiche auletische *νόμοι θρηνητικοί*, *ἐπικήδειοι* und *ἐπιτύμβιοι* gab, versteht sich von selbst. — Auch die dritte Gattung der Aulodik: die *σπονδεῖα μέλη*, oder *ἐπιβώμια* (auletisch: *αὔλημα σπονδεῖον*) konnte eventuell von einem Chore gesungen werden. So sangen Knabenchöre aus verschiedenen Städten Griechenlands bei den Opfern zu Olympia Choräle (Vgl. Duncker, Gesch. d. Alt. III. 589), und Plut. de *εἰ* ap. Delph. IX. p. 380 b. c. berichtet, dass in Delphi von Knaben neun Monate lang feierliche Melodien bei Opfern gesungen worden seien. Dass hierunter nomische Gesänge zu verstehen sind, geht aus der Vergleichung jener Plutarch-Stelle mit Procl. Chrest. b. Phot. 239, 17b. und 28b. hervor.[2])

Das gewichtigste Zeugnis aber scheint mir die Stelle Plut. de mus. c. 8 (wahrscheinlich dem obengenannten Werke des Heraclides entnommen) für meine Auffassung des *νόμος* abzulegen, wo über die Bedeutung des argivischen Auleten und Auloden Sakadas, des berühmten Siegers in drei Pythischen Wettkämpfen und Komponisten des Pythischen Nomos, gehandelt wird: *τόνων γοῦν ὄντων τριῶν κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε δωρίου καὶ φρυγίου καὶ λυδίου, ἐν ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν, δωριστὶ μὲν πρώτην, φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην, καλεῖσθαι δὲ τριμερῆ* (Volkmann: *τριμελῆ*) *τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν*. Ein deutlicheres Zeugnis lässt sich in unserer Frage kaum denken. Und gleichwohl ist es in entgegengesetzter Weise gedeutet worden. Hiller (Rhein. Mus. N. F. XXXI. p. 76—88) meint, der *νόμος τριμερής* sei ein blosses chorisches Arrangement jenes *νόμος τριμερής*, der nach einer ziemlich sicher scheinenden Quelle, nämlich auf grund der sikyonischen Festchronik, dem Klonas zugeschrieben wird, — eine Ansicht, die auch Guhrauer (Pyth. Nom. p. 351) annehmbar erscheint. Zunächst ist in der Plutarch-Stelle, die von Sakadas' *νόμος τριμερής* handelt, keine Spur davon zu finden, dass sein Opus kein originales Werk sei. Schon aus den einleitenden Worten jenes Satzes geht dies hervor: *τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Π. καὶ Σ.*: „da es zur Zeit des P. und S. drei Tonarten gab", habe Sakadas einen aus drei Teilen zusammengesetzten *νόμος* für Chor komponiert (*ποιήσαντα*), in dem sämtliche damals bekannten Tonarten durch je eine Strophe vertreten waren. Ferner bezeichnet der Ausdruck *ποιεῖν* ganz evident den Komponisten, nicht den Arrangeur,[3]) wie auch das *διδάξαι τὸν χορόν* immer und

[1]) Ich verweise hier noch auf Olymp. IV. 25, Pyth. V. 28, Lucian. Tragodop. III, 3, Eurip. Phaet. Frgm. 775. v. 38 (womit die oben citierten Stellen aus Callim. und Pind. Nem. V. zu vergleichen); insbesondere aber auf die Darstellung der wahnwitzigen That Alexanders d. Gr. bei Diod. Sic. XVII. 72: *μετ' ᾠδῆς προῆγεν ὁ βασιλεύς . . .*., endlich auf Ambros, Gesch. d. Mus. I. 226 nach O. Müller, L. G. I. 35.

[2]) Vgl. auch Guhrauer, Pyth. Nom. 327, wo vom Gegensatz des *νόμος* zum Dithyrambus die Rede ist.

[3]) Vgl. hierzu die in dieser Beziehung ganz besonders instruktive Stelle in Platos Symposion p. 205, C, eine Stelle, die so schlagend ist, dass jedes andere Citat überflüssig erscheint.

Digitized by Google

überall Sache des Komponisten war. Ferner lässt sich wohl mit einiger Sicherheit aus eben jenen Worten (*τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Π. καὶ Σακάδαν*) schliessen, dass in so früher Zeit, wie in der des Klonas, der Gebrauch aller drei Tonarten noch keineswegs geläufig war. Waren doch auch, wie ich nicht erst nachzuweisen brauche, die Auloi und Kitharen nur immer für eine Tonart eingerichtet, und erst in späterer Zeit erfand man Auloi, auf denen man auch in mehreren Tonarten, speciell in jenen drei genannten Grundtonarten der griechischen Musik zu blasen im stande war.[1]) Wer die Eigentümlichkeiten der altgriechischen Tonarten kennt und mit der Technik der modernen Blasinstrumente auch nur einigermassen bekannt ist, wird mir sicher hierin beipflichten. Es bezeichnet aber ferner Polymnestus neben Xenodamas, Xenocritus, Thaletas und Sakadas die zweite musische Katastasis, woraus folgt, dass zur Zeit des Klonas die Musik eben noch lange nicht so weit ausgebildet war, als zu der des Sakadas und der übrigen. Indessen spreche ich keineswegs dem Klonas den *νόμος τριμερής* ab,[2]) nur war er nicht auch zugleich wie der chorische des Sakadas ein *τριμελής*; mutmasslich bestand der alte Nomos des Klonas aus drei Abteilungen, die ihrem Inhalte nach verschieden waren, wie denn überhaupt die ursprüngliche Dreiteiligkeit des alten Nomos, speciell des Terpandrischen, mir durch sichere Zeugnisse bestätigt scheint. Näheres hierüber siehe in Abschnitt 3. Es liegt wohl in der Natur der Sache, dass nach der Umgestaltung und Neubegründung des Nomos durch Terpander in der bekannten Weise auch aulodische Komponisten, vor allem also „der Terpander der Aulodik" Klonas angeregt, und die Form des kitharodischen Nomos auf den aulodischen übertragen wurde. Und damit findet der *νόμος τριμερής* des Klonas seine natürlichste Erklärung. Wenn endlich Walther die Existenz von Nomen für Chorgesang leugnet, indem er darauf hinweist, dass nirgends ein *νομοδιδάσκαλος* erwähnt werde, so halte ich die erste, hierbei notwendigerweise zu subsumierende Prämisse: nur da könne von einem Chorgesang die Rede sein, wo auch (und noch dazu in den uns erhaltenen, verhältnismässig sehr spärlichen Berichten aus dem Altertum über diese Sache) ein entsprechender *διδάσκαλος* speciell erwähnt werde, für völlig unmöglich. Doch abgesehen davon, unsere Stelle, speciell die Worte: *διδάξαι ᾄδειν. τὸν χορόν* erfüllen ja meines Erachtens auch jenes an und für sich wohl kaum berechtigte Verlangen Walthers nach einem *νομοδιδάσκαλος*. — Die bei Poll. IV. 79 erwähnten *νόμοι κύκλιοι Εὐίου* waren auletischer Natur, gehörten aber sicher — wie der Ausdruck *κύκλιοι* beweist — zur *ξυναυλία*, die bei demselben Schriftsteller in dem Abschnitt: *περὶ χοροῦ* erwähnt wird (IV. 107). Auch die Erwähnung der aulodischen Nomoi des Klonas in unmittelbarer Verbindung mit den Prosodien, die, wie schon gesagt, offenbar als Chorlieder zu fassen sind, sowie der Umstand, dass Klonas als der Begründer beider gilt, scheint mir dafür zu sprechen, dass unter *νόμοι* nicht ausschliesslich Monodien zu verstehen sind. — Die angeregte Frage ist eine Principienfrage; ich führe deshalb alle von mir aufgefundenen Stellen an, aus denen sich ein Beweisgrund für meine Ansicht ergiebt. Ich müsste demgemäss hier zunächst sämtliche Chorika des Aeschylus anführen, die, soweit sie nicht *θρῆνοι* oder *κομμάτια* sind, nach dem alten Gesetze der nomischen Struktur (Trichotomie) komponiert sind. Westphal hat diese Thatsache in seinen Prolegomena zu Aeschylus erwiesen, so dass ich mich mit dem Hinweis auf das genannte Buch begnügen kann. Aeschylus hätte sicherlich diese musikalische Form nicht verwendet, wäre sie eben lediglich für Monodien bestimmt gewesen.[3]) Ich wende mich zu einzelnen *νόμοι*, die bei Aeschylus erwähnt werden. Choeph. v. 821: *καὶ τότ' ἤδη πλοῦτον δωμάτων λυτήριον θῆλυν οὐριοστάταν ὁμοῦ χρεκτὸν γοητῶν νόμον μεθήσομεν πόλει.* Das

[1]) Vergl. Athen. XIV. 631 e, Paus. IX. 12, 5.

[2]) Die sikyonische Festchronik scheint mir immerhin ein sicheres Zeugnis; doch vergl. auch Westphal, Plut. über die Musik p. 73, 2.

[3]) Man beachte auch den grossen Gegensatz, in welchem monodische Gesänge im Drama zu Chorgesängen stehen; je entwickelter die eine oder andere Form dieser Gesänge erscheint, desto mehr tritt die andere zurück.

Digitized by Google

„θρεκτοῖσι νόμοις“ bei Hesychius, wofür allgemein „κρεκτοῖσι“ als die richtige Lesart angenommen wird, fand sich im Ὀδυσσεὺς μαινόμενος und wird als gleichbedeutend mit τροχαίοις erklärt. Nun scheint aber nach der Etymologie von κρεκτός dieser νόμος ein kitharodischer gewesen zu sein; denn κρέκειν (vgl. Suidas s. v. κρεκόντων i. e. κρουόντων τὴν κιθάραν, und Hesychius s. v. κρέκει) bedeutet κιθαρίζειν, wird aber freilich auch vom Aulos-Spiel gebraucht (vgl. κρέκουσα = αὐλοῦσα bei Suidas und Aristoph. Av. 687 und 771). Wenn man nun die Erklärung des Ausdrucks θρεκτοῖσι bei Hesychius (= τροχαίοις) auch für κρεκτοῖσι adoptieren darf, so würde sich trotzdem auf einen kitharodischen Nomos schliessen lassen, da bekanntlich ein kitharodischer νόμος τροχαῖος dem Terpander zugeschrieben wird. Doch wie dem auch sein mag, an unserer Aeschylus-Stelle ist jedenfalls vom Gesange mehrerer die Rede (μεθήσομεν), und auch Arist. Aves v. 771 scheint ähnliches anzudeuten, während v. 687 sich auf einen aulodischen Solo-Vortrag bezieht. (Vgl. auch Meleag. Epigr. 87, 2; Antholog. Pal. V. 139). Noch an zwei Aeschylus-Stellen werden meines Wissens νόμοι erwähnt: im Prometheus v. 575, wo von einer einschläfernden auletischen Weise die Rede ist, und in der berühmten kommatischen Partie im Agamemnon v. 1154 flg., die wir offenbar als eine Nachbildung eines alten threnetischen Nomos anzusehen haben. Die Stelle ist aulodisch im Sinne Guhrauers, gehört also nicht hierher; ich komme auf dieselbe jedoch später zurück.

Von Sophocleischen Stellen ist nur Frgm. 407 erwähnenswert, das aus Plut. moral. 745 flg. entnommen ist. Bei Plut. fand sich offenbar θροοῦντας Ἅιδου νόμους, Lobeck (Soph. ad Aiac. p. 352) hat den Dual hergestellt; wenn man aber berücksichtigt, dass zwar Homer nur zwei Sirenen kannte, später aber, also auch zur Zeit des Sophocles, allgemein drei und noch mehr Sirenen angenommen wurden, so läge auch hier wieder die Vermutung nahe, dass der offenbar threnetische Nomos auf Hades als von mehreren Sirenen gesungen gedacht wurde. — Von dem auletischen νόμος ἁρμάτειος in Euripides' Orestes wird weiter unten die Rede sein.

Als letztes schriftstellerisches Zeugnis füge ich die Plato-Stelle an: de legg. III. 700, D. Der Athener sagt daselbst, in mancher Beziehung pflege man sich gewissen Gesetzen freiwillig unterzuordnen, wie z. B. den musikalischen. Es gebe nämlich verschiedene εἴδη und σχήματα τῆς μουσικῆς, wie die Hymnen, die threnetischen Gesänge, die entgegengesetzter Natur wie jene seien, Päane, Dithyramben; νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὥς τινα ἑτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρῳδικοὺς (καὶ αὐλῳδικούς)[1]) u. s. w. „Und sie benannten diese Gesänge genau mit der eben erwähnten Bezeichnung „Nomoi,“ als wären diese eine andere Gattung Gesänge; sie setzten aber dazu: kitharodische oder aulodische Nomen.“ Plato nimmt hier ein doppeltes Einteilungsprincip der Gesänge überhaupt, gleichviel ob Solo- oder Chorgesänge, an: κατὰ εἴδη und κατὰ σχήματα. Nach den εἴδη unterscheidet er bei den ᾠδαί Hymnen, θρῆνοι, Päane, Dithyramben, nach den σχήματα: αὐλῳδία und κιθαρῳδία, die beide wieder unter den Begriff νόμος fallen. εἴδη und σχήματα verhalten sich zu einander wie Inhalt und Form, woraus folgt, dass Chorgesänge wie Hymnen, Threnoi, Päane und Dithyramben — ihrer musikalischen Form nach insgesamt unter den gemeinsamen Begriff Nomos fallen, und je nach dem σχῆμα wieder in Aulodik und Kitharodik, oder deutlicher in aulodische und kitharodische Nomen einzuteilen sind. Plato sagt daher auch mit Recht da, wo er von der Vermischung und Vermengung dieser εἴδη und σχήματα in späterer Zeit spricht (700, E): „Man vermengt Threnen und Hymnen, also gerade entgegengesetzte Gesänge miteinander, Päane und Dithyramben: und was zur Kithar gesungen werden soll, lässt man zum Aulos singen;“ es findet also eine Vermengung der nach Inhalt und Form verschiedenen Gesangs-Gattungen statt. Hymnen und andere Gesänge, die zur Kithar gesungen werden sollen, wie es wenigstens die alte Vorschrift gebietet, singt man zum Aulos; man nennt Hymnus, was dem Inhalte nach ein Threnos ist, Päan, was dithyrambischen Inhalt hat. Mir scheint grade aus dieser Stelle die eigentliche und echte Bedeutung des Begriffes Nomos klar

[1]) Diese Ergänzung scheint mir sowohl der Sinn dieser Stelle selbst, als auch die spätere Stelle 700, E zu fordern. Vgl. unten.

Digitized by Google

hervorzugehen. Nomos bezeichnet die gesetzmässige klassische Form der Musik überhaupt, und es ist der Ausdruck *νόμος* nur unter dieser ausdrücklichen Voraussetzung die Bezeichnung eines Gesanges in concreto. Dies lehrt uns auch die Proclus-Stelle, mit der wir diese Auseinandersetzung begonnen. Als agonistischer Gesang gefasst, bezeichnet der Ausdruck *νόμος* allerdings vorwiegend Monodien; dies zeigt das von Proclus beschriebene Auftreten des mythischen Chrysothemis (im Aufzuge eines Pythischen Agonisten), dies lehren insbesondere die Worte *κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν Ἀπόλλωνος μόνος ᾖσε τὸν νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.* Man braucht deshalb keineswegs, „wo einem *νόμος* ein Chor zugeschrieben wird", ohne weiteres argwöhnisch zu sein und die Richtigkeit der Stelle anzuzweifeln, sondern muss vielmehr dann unter *νόμος* die für Chor- und Sologesang gleich giltige alte klassische Form, die mit vollstem Recht ‚*νόμος*' „Gesetz" genannt wird, verstehen; man darf ferner nicht einem gesanglichen Musikstück ohne weiteres und nur aus dem Grunde die Mitwirkung eines Chores absprechen, weil es „*νόμος*" genannt wird. Nomos ist vielmehr ein musikalisch-theoretischer Begriff, ganz ebenso wie *ἁρμονία, τάσις* u. dgl.; auf das deutlichste beweist dies auch Pollux IV. 65, wo er in ein- und demselben Abschnitt *περὶ ἁρμονιῶν καὶ περὶ νόμων* handelt. Was nun die von Plutarch und Pollux überlieferten Namen einzelner kitharodischer und aulodischer Nomen anbetrifft, so halte ich diese für Bezeichnungen ebensovieler Modifikationen der Grundform des *νόμος*, je nachdem in einzelnen Landschaften Griechenlands bestimmte Formen des Nomos beliebt und heimisch waren[1]), oder je nachdem der allgemeine Charakter desselben, wie er sich im Inhalt und dem entsprechend in den Rhythmen[2]), Tonarten[3]) und Tonlagen[4]), oder auch in der Originalität des einen oder anderen Komponisten[5]) offenbarte, den äusseren Anlass für die Benennung gab. Und so geschah es denn auch, dass, wie die oben citierte Plato-Stelle und ferner die Scholiasten zu Aristoph. Equ. 9, zu Apoll. Rhod. I. 578 (vgl. auch Athen. XIV. 638 c) beweisen, nicht bloss in nachklassischer, sondern auch in klassischer Zeit *νόμος* eine viel allgemeinere Bedeutung hatte, ebenso wie auch, freilich nur in späterer Zeit, der Ausdruck *ὕμνος* für jede Gattung von Gesängen gebraucht wurde.

Dass aber die agonistischen Nomoi vorwiegend[6]) monodisch waren, liegt im Charakter der Agonen selbst und wird von dem Verfasser der Pseudo-Aristotelischen Problemata XIX. 15 ausführlich dargethan. Bei agonistischen Vorträgen fing man zeitig an, grade die technische Seite der Kunst möglichst hervorzukehren, und so wurden die agonistischen Nomen der Boden, auf welchem neben echter und reinster Künstlerschaft auch die künstlerische Giftpflanze „Virtuosentum" emporsprosste. Das Virtuosentum aber führte dazu, dass man sich über die alten strengen Regeln, die

---

[1]) *ν. Αἰόλιος, Βοιώτιος* (vgl. die ähnlichen Bezeichnungen der *ἁρμονίαι*).

[2]) *ν. κωμάρχιος, ἐπικήδειος, ἔλεγος*, mit dem der *ν. σχοινίων* identisch oder wenigstens verwandt gewesen zu sein scheint.

[3]) *ν. ὄρθιος, τροχαῖος.*

[4]) *ν. Φρύγιος* (cf. Schol. Arist. Ach. 14, Suidas s. v. *Μόσχος*), wie auch vielleicht der *ν. Αἰόλιος* selbst darauf hindeutet. Dass threnetisch-kitharodische Nomen in lydischer Tonart komponiert waren, lässt sich aus Procl. b. Phot. p. 320, 21 b ersehen.

[5]) *ν. ὀξύς*, vielleicht auch *ὄρθιος.*

[6]) *Τερπάνδρειος Κηπίων.* Dass die bei Plutarch erwähnten kitharodischen Nomos-Formen nicht Schöpfungen des Terpander waren, sondern dass nur die Bezeichnungen von Terpander herrührten, hebt Plut. ausdrücklich hervor (*ὠνόμασε* c. 4). Demnach würde unzweifelhaft *ν. Τερπάνδρειος* auf die Original-Terpandrische Nomosform zu beziehen sein. Vgl. hierüber Abschnitt 3.

[7]) Das der *νόμος τριμελής* des Sakadas agonistisch war, lässt sich bei der agonistischen Thätigkeit des Sakadas vermuten. Es wäre dies also der einzige chorisch-agonistische Nomos, von dem uns Kunde erhalten ist.

Digitized by Google

für die Nomos-Form geltend waren, hinwegsetzte, und dass der Nomos in solcher Weise um- und missgestaltet wurde, dass nur der Name blieb, vom eigentlichen Wesen des Nomos aber jede Spur vertilgt wurde. Das Nähere hierüber siehe im nächsten Abschnitt.

Noch ein Wort über Aristot. Probl. XIX. 15! Diese Stelle gilt Guhrauer (P. N. p. 326) als Hauptbeweisstelle dafür, dass die Nomoi im allgemeinsten Sinne des Wortes Monodien waren.[1]) Pseudo-Aristoteles spricht an jener Stelle aber nur von den agonistischen Nomen: *διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δ' ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν.* Wenn also diese Nomoi, wie aus den gleich darauf folgenden Sätzen hervorgeht, monodisch genannt werden, so entspricht dies ganz meiner eben ausgesprochenen Ansicht. Wenn aber Guhrauer aus den Worten: *αἱ δ' ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί* jene Thatsache folgern will, indem er meint, A. stelle also die Nomen . . . den chorischen Gesängen gegenüber, so ist mir dies völlig unverständlich. A. frägt doch offenbar: „Warum sind die Nomoi nicht antistrophisch komponiert, wie die übrigen Chorgesänge?" Aus der Gegenüberstellung von *μὲν* und *δὲ*, insbesondere aus dem *αἱ δ' ἄλλαι* (= alle übrigen), geht entschieden hervor, dass die *νόμοι* unter den *ᾠδαὶ χορικαί* mit begriffen sind und eben von dieser Species eine Ausnahme machen. Eine Gegenüberstellung findet aber nur in der Weise statt, dass dem Ganzen einer seiner Teile, der von der allgemein giltigen Regel eine Ausnahme macht, entgegengestellt wird. „Und doch," so muss jetzt offenbar mir erwidert werden, „spricht der Verfasser der Problemata gleich darauf von Monodien? Also offenbarer Widerspruch!" Gewiss, der Widerspruch liegt auf der Hand; ich erkläre ihn auf folgende Weise: Das mit fast allzu grossem Nachdruck angefügte *αἱ χορικαί* ist Zusatz eines Glossators, der unter *αἱ ἄλλαι ᾠδαί* als Gegensatz zu den in späterer Zeit nur noch ganz allein zur Verwendung kommenden nomisch-agonistischen Einzelgesängen eben *ᾠδαὶ χορικαί* ausdrücklich verstanden wissen wollte und so das sinnentstellende *αἱ χορικαί* hinzufügte; ist dies richtig, so hat die Stelle nur Beziehung auf die agonistischen Nomen, aus denen sich die *ἀπολελυμένα* und *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* des Dramas entwickelt haben (vgl. *ὁ δὲ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής*). Die Stelle wäre also zu interpretieren: „Warum sie die Nomoi nicht antistrophisch komponiert, wie die übrigen Gesänge (Solo- und Chorgesänge)?" Die offenbar von Nomen späteren Datums handelnde Stelle enthält absolut nichts, was gegen unsere Ansicht spräche, im Gegenteil würde sie — wollte man die Lesart der Handschriften bestehen lassen — die Nomoi (freilich nur die späterer Zeit) als Chorgesänge bezeichnen.

Zum Schlusse noch eines: Es wird von allen Forschern angenommen, dass der Chorgesang der Alten nicht polyphon, sondern homophon war. Somit gäbe es — wenigstens für die altklassische Zeit der griechischen Musik — zwischen Monodik und Chorgesang nur den einen, und, wie ich meine, recht äusserlichen Unterschied, dass dort einer, hier mehrere singen. Ein wesentlicher Unterschied im Rhythmus, in der Harmonie existierte sicherlich nicht; dafür sprechen die feierlichen, langgezogenen, choralartigen Rhythmen der Terpandrischen, wahrscheinlich für den Einzel-Gesang komponierten Nomoi, von denen freilich nur spärliche Fragmente erhalten sind.[2]) Wenn also eine innere, in der Melodie oder in dem Rhythmus und der Tonart begründete Nötigung nicht vorliegen konnte, die eine oder andere Melodie nur einem Einzelsänger, oder hinwiederum nur einem Chore zuzuweisen, so schwindet meines Erachtens für die alte Zeit fast jede Schranke zwischen Monodik und Chorgesang. Rituale Vorschriften, der Charakter des Festes, Ort und Zeit, überhaupt mehr äussere und zufällige Rücksichten werden über die Frage, ob Einzel- oder Chorgesang zur Ver-

[1]) G. will freilich an der angegebenen Stelle nur den Nachweis führen, dass bei dem Pythischen Nomos die Mitwirkung eines Chores ausgeschlossen war —, eine Ansicht, die ich nach den Ausführungen G.'s im allgemeinen teile (einzelne Bedenken siehe im Abschnitt 4); ich wende mich hier nur gegen die zu allgemeine Fassung des obigen G.'schen Satzes.

[2]) Vgl. Terpanders Frgm. bei Bergk pp. ll. I.[3] p. 813 flg. Die Vermutung Walthers p. 41, die Fragmente 108 und 109 unter den frg. adespota bei Bergk seien Terpandrisch, entbehrt jeglichen Anhalts.

Digitized by Google

wendung kommen sollte, entschieden haben. Am beliebtesten war offenbar auch noch in späterer Zeit jene Form, bei welcher der Chorführer den Gesang begann, und die übrigen an passender Stelle einstimmten. Die Form aller dieser Gesänge aber war sicher die nomische.

Die spärlichen Berichte über diese nomische Kunstform sollen im nächsten Abschnitte zusammengestellt und erörtert werden.

II.

Als die drei charakteristischen Kennzeichen der nomischen Kunstform bezeichnet Walther (de graec. poes. mel. gen. p. 44) 1. antistrophicae compositionis orbitas; 2. periodarum certarum usus; 3. ab uno homine decantabantur. Ueber den letzten Punkt haben wir im vorigen Abschnitt gehandelt und nachgewiesen, dass dies kein wesentliches Merkmal der nomischen Gesänge war. Was Walther unter 1. und 2. anführt, soll die musikalisch-metrische Form der Nomen im allgemeinen qualificieren. Die erste Behauptung, dass die Nomen niemals antistrophisch komponiert waren, folgert Walther aus der am Schluss des vorigen Abschnittes behandelten Stelle (Problem. XIX. 15). Ich habe bereits oben bemerkt, und befinde mich hierin im Einverständnis mit Guhrauer (P. N. p. 326), dass an jener Stelle von nomisch-agonistischen Kompositionen späterer Zeit die Rede ist. Diese Art Nomoi war verwandt mit den *ἀπολελυμένα* des Dramas, also mit den rhythmisch, und demgemäss auch musikalisch kompliciertesten Teilen des Dramas, in denen Wechsel des Tempos, des Rhythmus, der Tonart jedenfalls sehr häufig waren. Waren nun aber die Nomen späterer Zeit — etwa der Aristotelischen — diesen Gesängen ähnlich (und die Problemata-Stelle bezeugt dies ausdrücklich), dann waren sie grundverschieden von der ersten und eigentlichsten nomischen Kunstform. Ich erinnere zum Beweise dafür zunächst an Suidas s. v. *νόμος*[1]) = *ὁ κιθαρῳδικὸς τρόπος τῆς μελῳδίας ἁρμονίαν ἔχων ταχτὴν*[2]) *καὶ ῥυθμὸν ὡρισμένον*. Ausführlicher beschreibt das Wesen des Nomos Plutarch (de mus. c. 6) folgendermassen: *ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει. οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας καὶ τοὺς ῥυθμούς. ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν· διὸ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον, νόμοι γὰρ προσγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.*“ Die Stelle ist freilich sehr verderbt und höchst wahrscheinlich auch lückenhaft, indessen geht doch wohl klar aus derselben hervor, dass in den kitharodischen Nomen früherer Zeit es nicht erlaubt war, Tonart und Metrum zu wechseln. Die Stelle sagt also in negativer Form, was die Notiz bei Suidas in positiver sagt; zugleich bestätigt sie unsere obige aus der Problemata-Stelle gefolgerte Annahme, dass Harmonie- und Rhythmus-Wechsel in den agonistischen Nomen späterer Zeit allgemein gebräuchlich war. Daraus lässt sich aber meines Erachtens der Schluss ziehen, dass, wenn Wechsel in Tonarten und Rhythmen antistrophische Gliederung ausschliesst, die durchgängige Einheit der Tonart und des Rhythmus dieselbe bedingt, oder doch zum mindesten einfache strophische Einteilung voraussetzt. Die strophische Kompositionsform ist sicher die älteste, einfachste und für melische Dichtungen natürlichste; und wenn bei Suidas der *ῥυθμὸς ὡρισμένος* als Kennzeichen der alten Nomoi angegeben wird, und als Gegensatz dazu das *μεταφέρειν τοὺς ῥυθμούς* bei Plut. a. a. O. anzusehen ist, so ist damit die Einheit des Rhythmus ganz ebenso bezeichnet, wie in den Ausdrücken *ταχτὴ ἁρμονία* (Gegensatz: *μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας*) die Einheit des Tonsatzes. Wie soll

[1]) Vgl. auch Phot.: *λέξεων συναγωγή* s. v. *νόμος*.

[2]) Bei Phot.: *λ*: *συν*: *ταυτὴν*, das in *ταχτὴν* zu verwandeln ist.

Digitized by Google

man sich aber Einheit des Rhythmus anders denken, als entweder stichische oder strophische Form des Metrums, wie Einheit des Tonsatzes anders, als Beibehaltung derselben Tonart durch das ganze Tonstück?

Nun ist aber, wie man aus der Westphalschen Auffassung der Totenklage um Hektor (Il. XXIV. 718—776)[1]) schliessen muss, und wie auch übrigens in der Sache selbst begründet ist, die strophische Form aus der stichischen hervorgegangen, und es existierte demnach für die ältesten Zeiten, wo der daktylische Hexameter zugleich episches und lyrisches Versmass war, zwischen beiden Formen kein metrischer Unterschied. Auch die zunächst entstandene distichisch-elegische Strophenform ist ja nur wenig von der ursprünglichen stichischen verschieden. Man wird also kaum fehlgreifen, wenn man für die alten kitharodisch-agonistischen Monodien, deren charakteristisches Merkmal der *ῥυθμὸς ὡρισμένος* war, jene ureinfache strophische Kompositionsform annimmt, wie man sie in der erwähnten Totenklage findet. Ist doch auch in dem Bericht des Plut. über den *νόμος τριμερής* des Sakadas hervorgehoben, dass jenes Werk drei „Strophen" hatte.

Will man indessen trotzdem die strophische Gliederung der alten Nomoi nicht zugeben, so könnte man nur annehmen, jene alten Gesänge hätten rein stichischen Versbau gehabt. Nun liegt aber in dem Wesen jeder, und namentlich der einfachen liedmässigen Melodie, dass sie an einem Ruhepunkte abschliesst, dann sich von neuem wiederholt und zu einem neuen Ruhepunkte führt. Die ruhelose, d. h. unendliche Melodie ist ja bekanntlich erst eine Errungenschaft des „Meisters" unserer Tage. Folglich kann man sich Terpanders Melodien kaum anders denken, als einfache, nicht allzu lange musikalische Perioden, die sich strophisch wiederholten. Das Versmass selbst bot zu Terpanders Zeit bereits einige Auswahl: orthische Rhythmen, der Trochaeus semantus und der daktylische Hexameter waren die Metra der Nomen des Terpander. Das einmal gewählte Metrum blieb dasselbe während des ganzen Nomos (daher: *ῥυθμὸς ὡρισμένος*), und somit musste sich mit Hülfe der Melodie von selbst strophische Gliederung ergeben. Dass aber die einzelnen Strophen von gleicher Ausdehnung, der ganze Bau also in der That antistrophisch war, scheint mir daraus hervorzugehen, dass eine Strophe von längerer oder kürzerer metrischer Ausdehnung auch eine dementsprechend variierte Melodieführung verlangte. Eine solche Abwechselung aber scheint mir der strengen Regelmässigkeit der alten Nomosform nicht zu entsprechen.[2]) — Endlich ist das Gesetz der Symmetrie in jeder Kunstform der Griechen von so hoher und wesentlicher Bedeutung, dass grade die älteste, strengste und regelmässigste Form der griechischen Poesie überhaupt, die Nomosform, derselben sicher nicht entbehrt hat. Wenn also Walther die Nomen im allgemeinen, somit auch die alten Terpandrischen mit den „Leichen" der mittelhochdeutschen Dichtung vergleicht (p. 38), so lässt er hierbei ausser acht, dass er eine äusserst komplicierte, völlig freie und regellose dichterische Form mit einer Dichtungsgattung zusammenstellt, die grade von der strengen Regelmässigkeit ihrer Form den Namen „*νόμος*" empfangen hatte. Meinem Gefühl nach entspricht strophische Gliederung dem Wesen des alten Nomos weitaus am besten.

Mit Leichtigkeit ergab sich aber, je mehr Rhythmen in Gebrauch kamen, aus dieser alten Form strophischer Gliederung allmählich die antistrophische Responsion der späteren Zeit. Freilich für die strenge alte Nomosform existierten die metrischen Neuerungen nicht; nur Agonisten durften es wagen, die Form der Nomen den Fortschritten der Kunst entsprechend umzumodeln; das bezeichnete aber zugleich den Untergang der eigentlichen Nomosform überhaupt. Nur in einzelnen Chorgesängen scheint sich der alte, strenge Nomos noch länger erhalten zu haben, bis endlich auch auf diesem Gebiet Regel und Gesetz schwand, und *νόμος* ganz allein und ausschliesslich Bezeichnung für agonistische Instrumental-Sololeistungen wurde.

[1]) Prol. zu Aesch. p. 15.

[2]) Nicht mit Unrecht werden daher die alten Terpandrischen Nomoi mit unseren Chorälen verglichen; Walther, der die strophische Komposition leugnet, nennt den Nomos ein „Arioso serioso." Hat aber nicht die Arienform die einfache strophische Liedform zur Voraussetzung?

Digitized by Google

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die Form der ältesten Monodik keine andere war, als die der ältesten Chorgesänge, und dass erst die Verwendung des Nomos zu agonistischen Zwecken demselben eine wesentlich veränderte Gestalt gab. —

Doch ich kehre zu der Plutarchstelle zurück. Nachdem gesagt ist, dass in den alten Nomen ein Wechsel in Tonart und Rhythmus verboten war, fährt Plut. fort: „Denn in den Nomen hielt man die einem jeden Nomos eigentümliche τάσις genau fest, und deshalb hiessen sie auch so. Es war nämlich nicht erlaubt, in jedes übliche εἶδος τῆς τάσεως überzugehen." Zunächst ist zu beachten, dass nicht mehr bloss von den kitharodisch-agonistischen Nomen Terpanders („ἡ κατὰ T. κιθαρῳδία"), sondern überhaupt von Nomen („ἐν γὰρ τοῖς νόμοις"), also von der alten, für Chor- und Solo-Gesang giltigen Nomosform die Rede ist. Dies hätte nun freilich an sich durchaus nichts Auffallendes, wenn nicht die Verbindung mit γάρ so völlig sinnwidrig wäre. Denn bei dieser Anknüpfung müsste man, wie Westphal (Plut. p. 78) richtig bemerkt, unter τάσις „die gemeinsame Einheit von Oktavengattung und Rhythmus" verstehen, und das ist sicher unmöglich. τάσις kann aber wohl kaum, wie derselbe Gelehrte (a. a. O.) meint, hier so viel als „Tonstufe, Transpositionsscala" bezeichnen. Ich kann mir wenigstens nicht vorstellen, dass der Sänger genötigt gewesen wäre, einen agonistischen Nomos in einer bestimmten und genau vorgeschriebenen Tonlage singen zu müssen. Jedenfalls war doch die Verschiedenheit der Stimmhöhe und Stimmtiefe der alten Nomossänger ebenso gross, als die der heutigen Sänger, so dass eine Umsetzung der Melodie auf eine andere, der Stimmlage des einzelnen Sängers entsprechende Stufe als natürliches Bedürfnis in dem Falle erscheinen musste, wo die Original-Tonlage der Melodie dem Sänger unbequem war. Differenzen in der allgemeinen Tonlage konnten bei diesem Verfahren wohl kaum in solchem Grade zum Vorschein kommen, dass durch die Transposition der allgemeine Charakter des Gesanges beeinträchtigt worden wäre, zumal der Tonumfang der Melodie in den ältesten Zeiten durch das Tetrachord, seit Terpander durch das Heptachord, also verhältnismässig sehr eng begrenzt war. Nur in dem Falle, dass irgend ein Nomos für Chorgesang bestimmt war, konnte eine Vorschrift, wie sie Westphal aus der Plutarchstelle herausliest, Sinn haben.[1]) Ich meine daher unter τάσις richtiger den Tonumfang der Melodie verstehen zu müssen,[2]) den zu überschreiten als ein Verstoss gegen Regel und „Gesetz" galt. Dafür spricht, dass uns von Plut. de. m. c. 30 auf das bestimmteste überliefert ist, dass ein Ueberschreiten des heptachordischen Tonsystems in der Melodie, wie es Melanippides und die Komponisten agonistischer Nomoi Phrynis und Timotheus eingeführt hatten, als höchst tadelnswerte Neuerung angesehen und in der Komödie öffentlich verspottet wurde.[3])

Soll aus der höchst verworrenen Plutarch-Stelle ein vernünftiger Gedanke gewonnen werden, so wird man also zunächst hinter ῥυθμούς eine Lücke annehmen müssen, die einen Satz folgenden Inhalts enthielt: „auch war verboten, die festgesetzten Grenzen des Tonumfanges der Kithara (Heptachord) zu überschreiten." Dann folgt: ἐν γὰρ τοῖς νόμοις διετήρουν u. s. w., wo nach διετήρουν einzuschieben ist: τὴν οἰκείαν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμοὺς καὶ τάσιν; und ebenso ist nach

---

[1]) Es folgt dies aus der Homophonie der Chorgesänge. Vgl. die Unisono-Stellen in Mendelssohns „Antigone", „Oedipus Coloneus," Lassens „König Oedipus", womit ich nicht aussprechen will, dass die M.'sche und L.'sche Musik der Vorstellung entspräche, die wir uns von griechischem Chorgesang im Drama zu machen haben. Der grosse Zwiespalt zwischen Text und musikalischer Phrasierung in den genannten Werken steht in schroffstem Gegensatz zu der innigen, unzertrennlichen Harmonie, in der im griechischen Chorgesange metrischer Bau und melodischer Rhythmus vereinigt waren.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. I., p. 249.

[3]) Vgl. die Fragmente aus der Komödie des Pherekrates bei Plut. a. a. O.: Die Musik, als Frau personificiert, erscheint auf der Bühne (δλη κατηχισμένη τὸ σῶμα) und klagt der Δικαιοσύνη ihr Leid in folgenden, auf Timotheus' Nomen bezüglichen Worten: κἂν ἐντύχῃ πού μοι βαδιζούσῃ μόνῃ, ἀπέδυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.

Digitized by Google

εἶδος wieder zu ergänzen: τῆς ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ τάσεως. Nur so kommt Ordnung in den Wirrwarr des Plutarchischen Excerptes (Vgl. Westphal, Plut. p. 78).

Die alte Nomosform schrieb also gleichmässig für Chor- und Solo-Gesang Einheit der Harmonie, des Rhythmus und des Tonumfanges der Melodie vor, jedoch nicht in dem Sinne, als hätten alle Nomen in derselben Tonart, demselben Rhythmus komponiert sein müssen. Hierin stand vielmehr dem Komponisten die Wahl frei, nur musste das einmal gewählte εἶδος durch den ganzen Nomos hindurch beibehalten werden, da μεταβολαί ausdrücklich verboten waren (vgl. die obige Plutarchstelle). Nur die τάσις war allen Nomen gemeinsam; die Tonlage freilich konnte bei agonistischen Nomen je nach Bedürfnis erhöht oder vertieft werden.[1])

Was nun die einzelnen Gattungen der agonistischen Nomoi anbetrifft, so scheinen den kitharodischen Nomen am meisten die aulodischen verwandt gewesen zu sein, d. h. der Gesang war bei beiden der hauptsächlichste und wesentliche Bestandteil, gegen den die Kithar- oder Aulos-Begleitung zurücktrat.[2]) Den aulodischen Nomen war freilich nur eine kurze Blütezeit bestimmt (vgl. Guhrauer p. 14), und auch die entsprechenden kitharodischen Nomen konnten sich nicht allzu lange mehr halten, namentlich seitdem durch die agonistisch-auletischen Nomoi das Ohr an Wechsel der Harmonie und des Rhythmus gewöhnt worden war und daran Gefallen fand. Die Kithara mit ihren für eine bestimmte Tonart gestimmten Saiten war für diese „Zukunftsmusik" der Griechen nicht geeignet, und so veraltete gar bald auch die altklassische kitharodische Nomenpoesie.[3])

Dass die Auloi, die zur Begleitung der aulodischen Nomoi, chorischer wie agonistischer, verwandt wurden, meistens Doppelauloi waren, nehme ich mit v. Jan[4]) gegen Guhrauer an, mit dem ich hingegen wieder in der Auffassung des Wesens der agonistischen Aulodik übereinstimme.[5])

---

[1]) Dem Sänger entsprechend musste natürlich auch der Aulos und die Kithara ihre Stimmung verändern. Bei der Kithara war dies leicht zu ermöglichen, beim Aulos war es mit Schwierigkeiten verknüpft; wahrscheinlich war jedes Instrument für einen bestimmten Grundton fixiert und musste je nach der höheren oder tieferen Transposition mit einem kürzeren oder längeren vertauscht werden.

[2]) Vgl. Guhrauer: Zur Geschichte der Aulodik p. 3. Hauptstelle für die aulod. Nomen in dieser Hinsicht: Athen. XIV. 621 b.

[3]) Ein interessanter Versuch, die Kithara für drei Tonarten zu gleicher Zeit brauchbar zu machen, ist der von dem Zakynthier Pythagoras konstruierte τρίπους, von dem Artemon bei Athenäus XIV. p. 637 c. d. erzählt: Die Kithara hatte, wie der Name andeutet, drei mit Saiten bespannte Flächen, bestand also eigentlich aus drei Kitharen (χρῆσιν τριπλῆς κιθάρας παρείχετο), von denen die erste in dorischer, die zweite in lydischer, die dritte in phrygischer Tonart gestimmt war. Das Ganze stand auf einer mit Rädern versehenen Basis, die durch einen Tritt gewendet werden konnte. Mit Hilfe dieser Vorrichtung konnte der Spieler sofort jede beliebige der drei Tonarten benutzen, es bedurfte dazu nur eines Fusstrittes. Man rühmt deshalb von dieser „Pedalharfe des Altertums", dass sie den Eindruck hervorbrachte, als ob drei Kitharisten mit verschiedener harmonischer Stimmung spielten. Das Instrument des Zakynthiers wurde viel bewundert, ging aber mit seinem Erfinder unter, wahrscheinlich, weil die Handhabung des τρίπους sehr grosse musikalische Technik und auch tüchtige theoretisch-musikalische Bildung voraussetzte. — Uebrigens ist in der sonst verdienstvollen und umsichtigen Dissertation: „de organis Graecorum musicis", scr. F. E. M. Esmann, Rostock 1880, dieses doch immerhin recht bemerkenswerte interessante Instrument nicht angeführt.

[4]) Neue Jahrbücher 1879, p. 583 flg. und ebenda 1880, p. 543 flg.

[5]) Dagegen v. Jan, Neue Jahrb. 1879, p. 578 flg. Wenn Esmann (Diss. p. 55) sagt, Aulode habe in früheren Zeiten, und zwar „proprie" soviel als Aulet bedeutet und sei auch später häufig in dieser Bedeutung gebraucht worden, während Aulet häufig dasselbe bedeute wie Aulode, so verliert er damit in dieser Frage allen Boden unter den Füssen und verkehrt die Sache so sehr wider die Natur, dass schliesslich Aulet heisst, was Aulode ist, und Aulode genannt wird, was Aulet ist. Wenn freilich auch die Handschriften leider gar zu oft zwischen αὐλῳδός und αὐλητής schwanken, so besteht doch ein thatsächlicher Unterschied zwischen beiden Begriffen; dem Sinne der Stelle gemäss den einen oder anderen herzustellen, ist Aufgabe philologischer Kritik, nicht aber, thatsächliche Unterschiede kritiklos zu konfundieren.

Digitized by Google

Nur halte ich die Guhrauersche Auffassung der vielbesprochenen Stelle aus Plut. de m. c. 36, die Guhrauer zum Ausgangspunkt seiner Abhandlung macht, für verfehlt. Die Stelle lautet: *ὑποκρίνειε γὰρ ἄν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὔ, καὶ πότερον ἡ διάλεκτος σαφὴς, ἢ τοὐναντίον. τούτων δ' ἕκαστον μέρος ἐστὶ τῆς αὐλητικῆς ἑρμηνείας, οὐ μέντοι τέλος, ἀλλ' ἕνεκα τοῦ τέλους γινόμενον.* Hier ist, wie Westphal, v. Jan und auch Esmann (de organis Graec. mus. Diss. Rost. 1880, p. 65) übereinstimmend annehmen, die handschriftliche Lesart *αὐλητοῦ* und *αὐλητικῆς* beizubehalten.

Der Ausdruck *διάλεκτος*, von der *ψιλὴ αὔλησις* gebraucht, erregte Bedenken, und deshalb änderte Volkmann *αὐλητοῦ* und *αὐλητικῆς* in *αὐλῳδοῦ* und *αὐλῳδικῆς*. Westphal übersetzt *διάλεκτος* ganz richtig mit „Mehrstimmigkeit". Denn dass von harmonischer Mehrstimmigkeit die Rede ist, scheint mir auf das unzweifelhafteste aus dem Ausdruck *συμφωνοῦσιν* hervorzugehen. Guhrauer interpretiert nun *συμφωνοῦσιν*[1]): „nicht vor- noch nachklappen soll der Aulet, dem Sänger gehörig folgen, damit ein guter Zusammenklang sich ergiebt." Es ist aber unmöglich, *συμφωνεῖν* vom rhythmischen, und nicht vielmehr einzig und allein vom harmonischen Zusammenklang zu verstehen. Unzählig viel Belege giebt es dafür, dass *ῥυθμός* und *ἁρμονία*, so eng sie auch in der Musik verbunden erscheinen, verschiedene Dinge sind, und dass man deshalb den harmonischen terminus technicus *συμφωνεῖν* nicht auf den Rhythmus übertragen darf, ebenso wenig, als man a priori von Dissonanz sprechen kann, wenn, um mich des G.'schen Ausdrucks zu bedienen, in der ausübenden Musik die eine oder andere Stimme „nach- oder vorklappt." *ἡ γὰρ ἁρμονία συμφωνία ἐστίν*, lässt mit vollem Recht Plato im Symposion den Eryximachos sprechen; der Rhythmus hat mit *συμφωνεῖν* nichts zu thun.[2]) *συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοί* heisst: Was auf den Auloi geblasen wird, bewegt sich in regelrechtem, harmonischem Zusammenklange, oder, wie wir Modernen zu sagen pflegen, der musikalische „Satz" ist den Gesetzen der Harmonielehre gemäss und korrekt.[3])

διάλεκτος übersetzt Guhrauer mit „Aussprache" und bestreitet die Möglichkeit, dass dies Wort je „Mehrstimmigkeit" bedeuten könne. Es bezeichnet aber *διάλεκτος* die Form des mündlichen Verkehrs („Zwiesprach" übersetzt es H. Müller, Platos Werke IV., p. 309 in Platos Symposion 203, A). Aus dieser Stelle, wie aus Plat. Theaet. 146, B, Pol. V. 454, A. geht hervor, dass *δ.* die Bedeutung von sermo, colloquium hat. Uebertragen auf das Aulosspiel bezeichnet es ganz konsequent die äussere Form des auletischen Vortrags, die hier, wo vom *συμφωνεῖν* der Auloi die Rede war, nichts anderes wie „Zwei- oder Mehrstimmigkeit" ist.

Ich übersetze daher *διάλεκτος* an dieser Stelle mit „Zweistimmigkeit" und interpretiere die Stelle wie folgt: Zwei Dinge sind Haupterfordernisse der *ἑρμηνεία*: Reinheit im harmonischen Zusammenklange (der namentlich bei den Blas-Instrumenten vermöge physikalischer Verhältnisse schwer zu erzielen ist) und Deutlichkeit des zwei- (resp. auch mehr-) stimmigen Vortrags, d. h. es muss jeder der beiden Töne des Doppelaulos genau und deutlich gehört werden können, Melodie und Grundton.[4]) Nur so werden die harmonischen Verbindungen und Veränderungen klar zu unterscheiden

---

[1]) Zur Gesch. d. Aulodik p. 6.

[2]) Ueber den Begriff *συμφωνία* vgl. Boeckh, über die Bedeutung der Weltseele (Kl. Schr. III., p. 141); Stallbaum zu Platos Phil. p. 17, C flg.; Thiersch, Einl. zu Pind. p. 48; Arist Probl. XIX. 35, 38, 39; Bernhardy, Lit.-G. II. 2, p. 230; auch v. Jan contra Guhrauer, N. J. 1879, p. 582 und 1880, p. 546 flg.

[3]) Auch die Stelle in Lucian. Harm. 1 spricht für meine Ansicht; hier wird ausdrücklich sowohl das *βαίνειν ἐν ῥυθμῷ*, wie das *σύμφωνα εἶναι πρὸς χορόν* hervorgehoben, woraus folgt, dass man *σύμφωνα εἶναι* nicht auf rhythmisches, sondern harmonisches Uebereinstimmen zu beziehen hat.

[4]) Dass auf dem Doppelaulos zweistimmig geblasen wurde, beweist A. Wagener, mémoire sur la symphonie des anciens (mém. de l'ac. roy. de Belgique XXI., p. 35 und 64 flg.). Sogar die *αὐλοὶ ἴσοι* haben verschiedene Stimmung (Plut. Non posse suaviter vivi etc. p. 1340, 37 der Didotschen Ausgabe), umsomehr also die *αὐλοὶ ἄνισοι* oder *γαμήλιοι*. Vgl. auch was bei Apul. flor. I. 3 über Hyagnis gesagt ist.

Digitized by Google

sein; mit einem Worte: die Zweistimmigkeit muss überall deutlich vernehmbar sein. Somit bildet die *διάλεκτος σαφής* sehr wohl einen Hauptbestandteil des *ἦθος τῆς ἑρμηνείας αὐλητικῆς*, und die Stelle ist in der handschriftlichen Lesart richtig; sie handelt nicht von Aulodik, sondern Auletik.[1])

Im übrigen stimme ich Guhrauer bei, dass man unter *αὐλῳδός* nicht auch zu gleicher Zeit einen Auleten sich zu denken hat, der, wie von Jan will,[2]) zuerst auf dem Aulos ein Vorspiel bläst und dann singt; es gehören vielmehr zu jeder aulodischen Aufführung mindestens zwei Personen, ein Sänger und ein Aulos-Bläser. Die Bedeutung des letzteren ist untergeordnet, er war vom Auloden gedungen, ganz ebenso, wie auch Komponisten auletischer Stücke sich Auleten in Sold nahmen (vgl. Plut. d. m. c. 30: *τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις*).

Den Schluss dieses Abschnittes bilde die Proclusstelle (p. 239. 12 b), in welcher der Nomos seinem Wesen nach mit dem Dithyrambus verglichen wird. Es ergeben sich aus dieser Stelle folgende positive und negative Eigenschaften unseres Nomos: Strenge Regelmässigkeit und weihevolle Erhabenheit ist das Hauptmerkmal der alten Nomosgesänge. Ihnen fehlt das erregte, enthusiastische Element, das die Dithyramben charakterisiert, ihnen fehlt daher auch die *χορεία*, die einen wesentlichen Bestandteil der dithyrambischen Gesänge bildet. Dementsprechend sind auch die Rhythmen der Nomoi *ἀνειμένοι* („remissi"), sie schreiten in langsam-würdevollem Tempo einher[3]) und stehen in direktem Gegensatz zu den *ῥυθμοὶ σεσοβημένοι*, d. h. den in leidenschaftlichem Ungestüm dahinbrausenden Rhythmen des orgiastischen Dionysosliedes. Den Nomoi sind ferner die *διπλάσιαι λέξεις* eigentümlich, während es vom Dithyrambus heisst: *ἁπλουστέραις λέξεσι κέχρηται*. Der Ruhe und erhabenen Einfachheit jener entspricht auch die klar und hell klingende lydische Tonart[4]), während die dithyrambischen Gesänge in der grell klingenden phrygischen,[5]) oder etwas milderen hypophrygischen[6]) gesetzt sind. Seinem Wesen nach ist der Nomos dem feierlich ernsten Päan in seiner ursprünglichen Form verwandt, mit dem er übrigens bezüglich des Inhalts geradezu identisch erscheint. Beide Gesänge enthalten *ἱκετεῖαι*.[7]) Beiden sind aber entgegengesetzt die aus volksmässigen Ernte- und Weinliedern (*ἀπὸ τῆς κατὰ ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης*) hervorgegangenen Dionysischen Lieder. Während diese zwar ursprünglich ausschliesslich dem Dionysos geweiht

---

[1]) In dem Folgenden wird noch der Ausdruck *παραποιηθέντι* mit Recht von Guhrauer beanstandet. Westphal übersetzt „die vorliegende Komposition", Guhrauer betont, dass der Begriff der Veränderung aus *παραποιεῖσθαι* nicht herauszubringen sei. So richtig dies eine ist, so unrichtig ist das andere: *ποίημα* bezeichne hier „Dichtung", und nicht vielmehr „Musikstück." Gerade in Plutarchs Schrift de musica bedeutet *ποιητής* so unendlich häufig den Komponisten. (Vgl. auch Plat. Symp. 205, C, Westphal, Plut. de m. p. 66). G.'s Erklärung: „die musikalisch verarbeitete Dichtung" ist unmöglich, weil Dichten und Komponieren im Altertum einander viel zu nahe standen, als dass man die Komposition eines Gedichtes ein *παραποιεῖν* = „Verändern" hätte nennen können. Wahrscheinlich ist *παραποιηθέντι* korrumpiert und aus dem vorhergehenden *παρά* und dem folgenden *ποιήματι* verschrieben. Vielleicht ist statt *παραποιηθέντι προτεθέντι* zu lesen. Der Sinn der Stelle wäre dann intakt.

[2]) Neue Jahrbücher 1879, p. 577 flg.

[3]) Vgl. Aristid. Qu. II. 97: *τοὺς δὲ μηκίστους ῥυθμοὺς ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκταμένοις.*

[4]) d. i. unsere „jonische" oder Dur-Tonart. Sie wurde sowohl in threnetischen Liedern, als in Hymenäen gebraucht. Vergl. Plut. de m. c. 15.

[5]) Unsere „dorische" Tonart. Um das Ethos dieser Tonart an einem recht charakteristischen Beispiel kennen zu lernen, vergleiche man das in dorischer Tonart gehaltene Spinnlied der Hanne in Haydns „Jahreszeiten" (Winter), oder den bekannten Choral: „Wir glauben all' an einen Gott."

[6]) Unsere „mixolydische" Tonart. Ich verweise auf den Chor aus Händels Judas Maccabaeus: „Hör' uns Herr."

[7]) In Bezug auf den Päan vgl. Hom. Jl. I. 476 flg.

Digitized by Google

waren, später aber eine allgemeinere Natur (*κοινότεροι*) annahmen und *εἰς κακῶν παραίτησιν* verfasst waren und gesungen wurden, ist der Nomos speciell (*ἰδίως*) Apollonischer Kultus-Gesang. Die letzte Notiz des Proclus ist entschieden unrichtig, da offenbar schon zu Terpanders Zeiten Nomen auf Zeus, Athene und Ares existierten.[1])

Leider sind die Fragmente alter Nomosgesänge allzu spärlich, als dass man an ihnen die Richtigkeit der Angaben des Proclus kontrolieren könnte. Indessen sind sicherlich sehr viele Chorika des Aeschylus in Bezug auf die äussere Gliederung der Nomenpoesie nachgebildet (vgl. hierüber Westphal, Proleg. zum Aeschylus); das Ethos eines alten Nomosgesanges aber finde ich mit ziemlicher Evidenz in dem amoebaeischen Threnos der Kassandra im Agamemnon (v. 1031 flg. der G. Hermannschen Ausgabe) ausgeprägt. Hier wird auch der Gesang der Kassandra ausdrücklich als *νόμος* bezeichnet, v. 1072:

τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτῳ κλαγγᾷ
μελοτυπεῖς, ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις. . .

Diese Worte, wie die ganze Situation deuten meines Erachtens darauf hin, dass wir in diesem amoebaeischen Threnos eine freie Nachbildung eines alten threnetischen Nomos vor uns haben; wenigstens entspricht das Ethos dieses Gesanges ganz trefflich dem eines Nomos: Er enthält die tiefe Klage der Apollinischen Prophetin Kassandra über ihr unvermeidliches Geschick, in welche der Chor der Greise bewegt einstimmt. „Im tiefsten Gram muss sie noch einmal ihr heiliges Amt erfüllen, sie richtet sich hoch auf, mit der heftigsten, bewussten Anstrengung der Seherin spricht sie scharf und klar die Weissagung, auf dass ihr ein Zeugnis bleibe, wie sie des Gottes Verhängnis klar gewusst" (Droysen, Uebersetzung des Aeschylus [Didaskalien] I., p. 198). Kassandra erscheint somit als weissagende, gotterfüllte Priesterin und singt in den weihevollen Tönen eines althieratischen Nomosgesanges. Man beachte ausserdem die zahlreichen *διπλάσιαι λέξεις*, die ureinfache Gliederung des vierzehn Strophen enthaltenden *Κόμμος*, deren Schema: aa., bb., cc., dd., ee., ff., gg. ist, dazu das einfache Metrum, namentlich in den ersten vier Strophenpaaren (der Chorführer spricht immer je zwei Trimeter, Kassandra in sehr einfach gegliedertem melischen Versmasse). Bei aller dichterischer Freiheit in der Behandlung der Form sind die Grundzüge dieses Kommos höchst einfach und dem Charakter des alten Nomos entsprechend.

III.

In altersgraue Vorzeit hinauf reichen die ersten Anfänge nomischer Dichtungen. „Terpander, der die Form des kitharodischen Nomos zu ihrer höchsten Vollendung brachte, soll in den Worten den Homer, in den Melodien den Orpheus nachgeahmt haben: *ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμηνένος*, „Orpheus hat offenbar kein Vorbild" (Plut. d. m. c. 5). Nicht viel anders verhält es sich mit dem aulodischen Nomos. Heraclides berichtet (nach Plut. a. a. O.), dass noch vor Klonas, dem Terpander der Aulodik, Ardalus aus Troezene aulodische Nomen komponiert habe. Ardalus' Vater ist aber nach Paus. II. 31, 4 Hephaistos, er selbst gilt als Erfinder des Aulos; er errichtete zu Argos einen Tempel der Musen, die nach ihm Ardaliden genannt werden (Plat. Symp. 149, F und 150, A). — Eine in allen wesentlichen Punkten richtige Geschichte der Aulodik giebt Guhrauer; ich beschränke mich daher hier darauf, auf die Plutarchstelle c. 3 aufmerksam zu machen, die von Klonas handelt: *τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλῳδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια.* Der Sinn des „*πρῶτον συστησάμενον*" kann nicht sein: Klonas habe die aulodischen Nomen „erfunden", oder, wie Westphal sagt, „aufgebracht." Das beweist schon die Thatsache, dass zur Zeit des mes-

[1]) Vgl. Walther p. 28.

Digitized by Google

senischen Königs Phintas (Paus. IV. 4, 1), also noch vor Beginn des ersten messenischen Krieges, der Korinther Eumelus den Messeniern ein ἆσμα προσόδιον für ihre erste Festgesandtschaft nach Delos dichtete. Eumelus lebte aber, wie Markscheffel (Hesiodi, Eumeli etc. frgm. Lips. 1840) gegen K. O. Müller (Orchom. p. 274) und E. von Leutsch (de Theb. cycl. p. 8) dargethan, und Wilisch (über die Frgm. des Epikers Eumelus, Zittauer Osterprogramm des Johanneums 1875) bestätigt hat, etwa um 769—35 v. Chr.,[1]) während die Lebenszeit des Klonas fast allgemein nach Terpander angenommen wird und jedenfalls nicht vor Olymp. 20 (700 v. Chr.) zu setzen ist.[2]) Klonas wird also als der Begründer einer neuen musikalisch-dichterischen Form der Prosodien und aulodischen Nomen anzusehen sein, ganz ebenso, wie es für die kitharodischen Nomen Terpander gewesen ist, und es ist im Vorhergehenden bereits hervorgehoben worden, dass die Terpandrische Reform des Nomos wahrscheinlich nicht ohne Einfluss auf Klonas gewesen ist.

Es kann hier nicht die Stelle sein, über den siebenteiligen Nomos des Terpander zu sprechen; ich verweise in Bezug hierauf auf die ausgezeichneten Arbeiten Westphals (Proleg. zu Aeschylus, Metrik II², Mus.-Gesch.) und Walthers Dissertation p. 31 flg. Ich betrachte es nur als meine Aufgabe, über einige strittige Punkte auf diesem Gebiet meine Meinung zu äussern. So zunächst über die Plutarchstelle c. 3: *καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη* (scil. *Ἡρακλείδης*) *κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν . . . Ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλῳδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι. καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρήσασθαι ποιήμασιν.* „Auch Terpander, so erzählt Heraclides, habe als Komponist kitharodischer Nomoi, Abschnitte aus seinen eigenen und Homers Epen, wie sie jedem einzelnen Nomos entsprachen, mit melischen Gesängen umkleidet und sei mit dieser neuen Form eines melisch-epischen Vortrags in den Agonen aufgetreten." Ich habe mit der Uebertragung dieses Satzes bereits meine Stellung in der Streitfrage, die sich an diese Stelle knüpft, bezeichnet. Susemihl (Neue Jahrb. 1874, p. 653) übersetzt mit Westphal: „auch T. fügte . . . seinen eigenen und Homers Hexametern für jeden einzelnen Nomos (in der N. 8 wird als bessere Uebersetzung: „dem jedesmaligen Nomos gemäss" bezeichnet) Melodien hinzu." Ebenso fasst auch Guhrauer die Stelle auf, da er *μέλη περιτιθέναι* von der Komposition der Homerischen und Terpandrischen Epen versteht. Ich glaube aber zuversichtlich, dass *μέλη περιτιθέναι* nicht gut bedeuten kann „in Musik setzen." Noch weniger glaube ich, dass jemand im Ernst an eine musikalische Komposition der Jlias und Odyssee, oder auch nur einzelner Abschnitte aus diesen Epen durch Terpander denken kann. Terpander war Rhapsode, sein Vortrag der rhapsodische, d. h. recitatorische, mit stellenweiser Unterstützung der Kithara, aber nicht der melische, d. h. liedmässige. Und wie sollte man sich eine solche Komposition der Jlias und Odyssee durch Terpander zu denken haben? Aus den sieben Tönen seines Barbitons soll er ein musikalisches Opus geschaffen haben, das aus nahezu 30,000 Hexametern, und jeden zu 6 Takten gerechnet, aus 180,000 musikalischen Takten bestanden hätte? Solchem Werke käme an Umfang doch wohl nur die Partitur zu Wagners „Ring des Nibelung" gleich. Es liegt klar auf der Hand, dass Homers Gedichte zu Terpanders Zeiten nur recitatorisch,

---

[1]) Ueber die schwierigen chronologischen Verhältnisse der messenischen Kriege soll an einer anderen Stelle gehandelt werden.

[2]) Vgl. Bode, Gesch. d. hell. Dichtk. II. 1, 167; Bernhardy, L.-G. II. 420; Ulrici, Gesch. d. hell. D. II. 347; Grote, history of Greece IV. 102 und Westphal, M. G. p. 64 flg. Der zuletzt genannte Gelehrte rückt freilich das Zeitalter des Terpander in die ersten Olympiaden hinauf, wonach Klonas etwa um Olymp. 20 zu setzen wäre. Die Angaben des Plut. sind widersprechend; nach c. 5 ist Klonas wenig jünger als Terpander, in c. 4 aber heisst es: *οἱ δὲ τῆς κιθαρῳδίας νόμοι πρότερον πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλῳδικῶν* (Klonas) *κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου.* v. Jan versteht die Stelle falsch (N. J. 1879, p. 579), vgl. Guhrauer, N. J. 1880, p. 692. Nach K. O. Müller, L.-G. I. blühte Klonas sogar erst Ol. 40—50.

Digitized by Google

niemals melisch vorgetragen wurden. Das liegt in der Natur der Sache und wird auch durch die Notiz bei Pausanias X. 7, 3 bestätigt, dass Homer das *κιθαρίζειν* nicht gelernt habe.

Terpanders Neuerung im Vortrag Homerischer Hexameter bestand darin, dass er melische Gesänge am Anfang und am Schluss der Recitation epischer Verse vortrug und so eine neue musikalisch-deklamatorische Form schuf, die aus *προοίμιον*, dem epischen *ὄμφαλος* und einem *ἐξόδιον* bestand.[1]) Zum Beweise hierfür erinnere ich an den Vers, der als Anfang eines Terpandrischen Nomos (des *νόμος ὄρθιος*) gilt[2]): *Ἀμφί μοι αὐτὸν ἄναχθ' ἑκατηβόλον ἀδέτω φρήν*, ein Vers, der nach Zenob. prov. V. 99, Hesych. s. v. *ἀλλ' ἄναξ* und Eust. ad Jl. p. 239, 19[3]) auch im *ἐξόδιον* wiederkehrte.[4]) Von melischen Gesängen vor der Deklamation homerischer Hexameter ist auch bei Plut. 6 die Rede: *τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπί τε τὴν Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν*, während melischer Gesang als *ἐπῳδός* bei Sextus adv. Math. VI. 16 erwähnt ist: *ταύτην δὲ τὴν ποιητικὴν* (epische Poesie) *φαίνεται κοσμεῖν ἡ μουσικὴ μελίζουσα καὶ ἐπῳδὸν παρέχουσα. ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται . . .* Nur an einer Stelle ist von einer Komposition Homerischer Verse die Rede, freilich, wie sich zeigen wird, in ganz anderer Weise, nämlich bei Athen. XIV. 637 f. und 638 a. b. Es soll da offenbar ein Abriss der Geschichte der Psilokitharistik gegeben werden; als Begründer dieser Kunst wird Aristonicus von Argos auf grund der Schrift des Menaechmus *περὶ τεχνιτῶν* angegeben, demnächst wird nach der Atthis des Philochorus auf die Bedeutung des Sikyoniers Lysander hingewiesen (*μετέστησε τὴν φιλοκιθαριστικήν*), hierauf wieder auf grund der Schrift des Menaechmus erzählt, Dion aus Chios habe auf der Kithar das Opferlied des Dionysos gespielt, und endlich berichte Timomachus in den Kyprien, Stesander aus Samos habe die Kunst (also die Psilokitharistik) noch weiter gebracht, *καὶ πρῶτον ἐν Δελφοῖς κιθαρῳδῆσαι τὰς καθ' Ὅμηρον μάχας, ἀρξάμενον ἀπὸ τῆς Ὀδυσσείας*. Hat man hierbei an Kitharodik oder *ψιλὴ κιθάρισις* zu denken? Dem Zusammenhange nach wohl sicher an Psilokitharistik, wiewohl vorher von einem Opferlied (*σπονδεῖον*) des Dionysos und nachher auch von erotischen Liedern die Rede ist. Man muss eben annehmen, dass diese Lieder ursprünglich kitharodisch waren, aber für *ψιλὴ κιθάρισις*, Kithar ohne Gesang, transcribiert wurden, wie etwa unsere Schubertschen Lieder von Liszt für Clavier-Solo übertragen sind. Dann hätte man also an eine Art Schlachtmusik für Kithar zu denken, — was sich nach unseren Begriffen freilich wunderlich genug anhört. Aber an melische Komposition und melischen Vortrag im eigentlichen Sinne, d. h. Gesang unter Kithar-Begleitung, kann nicht gedacht werden, man könnte höchstens — und dies scheint mir nicht unwahrscheinlich — melodramatischen Vortrag annehmen in der Weise, dass ein Recitator in dem delphischen Agon die Homerischen Verse sprach, und Stesander aus Samos dazu seine Bravour-Kompositionen für Kithar als musikalische Illustration nach Art unserer Programm- und melodramatischen Musik spielte.[5])

---

[1]) Einigermassen boten die Homerischen Hymnen ein Vorbild für Terpander, nur waren diese episch nach Inhalt und Form und bildeten nur das *προοίμιον* des eigentlichen epischen Vortrages. Terpander schuf melische Gesänge, teilweise freilich in epischer Form (Plut. d. m. c. 4) als Anfangs- und Schlussgesänge seines agonistischen Vortrags und verband diese mit dem epischen Teile zu einem einheitlichen, symmetrischen Ganzen.

[2]) Vgl. Suidas s. v. *ἀμφιαναχτίζειν* = *ᾄδειν τὸν Τ. νόμον τὸν καλούμενον ὄρθιον, ὃ αὐτῷ* (so die Handschriften; zu lesen ist wohl: *οὗ τὸ*) *προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχεν· Ἀμφί μοι κτλ.*

[3]) Das unrichtige Citat 239, 13 findet sich ursprünglich bei Bergk, poet. lyr. III., p. 814; von da hat es augenscheinlich Westphal, Prol. p. 78 und M. G. p. 79, und hieraus wieder von Jan, N. J. 1881, p 551 aufgenommen!!

[4]) Vgl. auch die Heroldsrufe bei den Agonen Frgm. adespota 13, 14 bei Bergk.

[5]) Vgl. Rob. Schumanns „Der Haideknabe", „Schön Hedwig." Uebrigens hat ja auch Liszt eine symphonische Dichtung, die die „Hunnenschlacht" darstellen soll, geschrieben.

Digitized by Google

Es findet sich indessen in demselben Schriftsteller (Athen. XIV. 632 d) eine zweite Stelle, in der gesagt wird, Homer selbst habe seine Jlias und Odyssee vollständig in Musik gesetzt (*πᾶσαν ἑαυτοῦ ποίησιν μεμελοποιηκέναι*). Wir haben es hier aber nicht mit einem Bericht des Athenaeus, den er, wie bei der obigen Stelle, aus irgend einer Quelle geschöpft hat, sondern mit eigenen Reflexionen des Sammlers zu thun, der, nachdem er eine Stelle keines geringeren, als des Aristoxenus citiert hat, fortfährt: *κἀμοὶ δὲ διὰ τοῦτο φαίνεται φιλοσοφητέον εἶναι περὶ μουσικῆς.* Nach diesem viel versprechenden Anfang und dem Hinweis auf die diesbezügliche philosophische Thätigkeit des Pythagoras folgt der inhaltsschwere Satz, dass unter den Göttern Apollo, unter den Halbgöttern Orpheus *„μουσικώτατος καὶ σοφώτατος“* gewesen sei, worauf dann die obige Stelle folgt. Weil also Homer seine epischen Dichtungen in Musik gesetzt habe, so habe er sorglos und ohne sich Skrupel zu machen (*ἀφροντιστί*) rhythmisch fehlerhafte Verse gebaut, wie die *ἀκέφαλοι*, die am Anfang, die *λαγαροί*, die in der Mitte, die *μείουροι*, die am Ende verstümmelt seien, während Xenophanes, Solon, Theognis, Phocylides und Periander, überhaupt alle Dichter, deren Werke für die Deklamation und nicht für den musikalischen Vortrag bestimmt seien, ihre Verse korrekt in Bezug auf Rhythmus und Ordnung der Versfüsse gebildet hätten.

Es ist aber entschieden sinnlos, zu sagen: „weil Homer seine epischen Gedichte in Musik gesetzt habe, sei er um die Korrektheit des metrischen Baues der Verse weniger besorgt gewesen und habe sich einige rhythmische und prosodische Freiheiten, namentlich im letzten Fusse (*στίχοι μείουροι*), gestattet,“ ganz abgesehen davon, dass sich einige dieser Freiheiten noch durch grammatische und metrische Gründe entschuldigen lassen.[1]) Zudem sind einzelne der von Athenaeus citierten Stellen gedankenlos kontaminiert, so der Vers: *ἐπίτονος τετάνυστο βοὸς λῳὶ κταμένοιο*, der nirgends in dieser Form existiert, sondern aus Odyssee XII. 423 und Jl. III. 375 zusammengeflickt und in dieser Form kaum verständlich ist. Ebenso kommt ein *στίχος μείουρος* wie der von Athenaeus angeführte: *καλὴ Κασσιέπεια θεοῖς δέμας ἐοικυῖα* nicht vor; ähnlich ist nur Jl. VIII. 305, in dem sich aber der angegebene Fehler nicht findet: *καλὴ Καστιάνειρα δέμας εἰκυῖα θεῇσι.* Die Athenaeusstelle hat demnach in dieser Frage den denkbar geringsten Wert; sie enthält zusammenhangloses Gerede und ist nichts mehr, als gedankenlose Kompilation falsch verstandener Notizen. Wenn wir also lesen, die Gesänge Homers seien zur Kithara gesungen worden, so wird dies sicher nicht von melischer Komposition, sondern von dem recitatorischen Vortrag mit gehobener Stimme zu verstehen sein, den die Kithar auf irgend eine uns unbekannte Weise unterstützte, und den melische Gesänge mit Kitharbegleitung einleiteten und abschlossen. Diese Neuerung im Vortrage epischer Gedichte verdankte man dem Terpander; Abschnitte aus Homerischen Gedichten, wie sie einem von ihm bereits komponierten Nomos (etwa dem Inhalte nach) entsprachen, wurden von Terpander ausgewählt und in den Agonen vorgetragen. So wird sich *καθ' ἕκαστον νόμον* einzig und allein erklären lassen. Ich meine deshalb auch nicht, dass, wie Westphal annimmt, der *νόμος* nur den epischen Kern des Ganzen bildete, und dass man zwischen eigentlichem und uneigentlichem Nomos, oder zwischen Nomos im engeren und weiteren Sinne unterscheiden müsse, sondern *νόμος* hiess eben das dreiteilige Ganze des Vortrags, dessen epischer *ὄμφαλος* von je einem melischen Einleitungs- und Schlussgesang umgeben war. Dagegen scheint zu sprechen, dass man nicht selten von einem *προνόμιον*, also einem Eingangslied zu dem „eigentlichen“ Nomos, reden hört. Indessen ist *προνόμιον* vollständig identisch mit *προοίμιον* und wird mit diesem promiscue gebraucht,[2]) es bezeichnet das Vor-

[1]) Vgl. Christ, Metrik p. 194.

[2]) Vgl. Suidas s. v. *Τιμόθεος: γράψας δι' ἐπῶν νόμους μουσικοὺς ιθ', προοίμια λς'*, und Steph. Byz. s. v. *Μίλητος: Τιμόθεος κιθαρῳδός, ὃς ἐποίησε νόμων κιθαρῳδικῶν βίβλους ὀκτωκαίδεκα . . . καὶ προνόμια . . .*

Digitized by Google

spiel, die Einleitung des Nomos, bildet aber einen integrierenden Teil des *νόμος* selbst (vgl. die bekannte Stelle bei Poll. IV. 66 und Westphal, Prol. p. 75). Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die einzelnen Teile mitunter nicht in besonders strengem Zusammenhange standen, und dass namentlich der Uebergang vom Prooemium zum Omphalos wenig vermittelt war (vgl. die Schlusswendungen der Homerischen Hymnen). Auch Cicero bestätigt dies, wenn er (de oratore II. 80) sagt: conexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi principium adfictum aliquod videatur (vgl. auch Suet. Nero 21).

Diese einfache Form des Nomos, von der wir eben gehandelt haben, wurde durch Terpander selbst immer weiter ausgebildet; vor allem wurde der Omphalos selbständig gedichtet und dadurch in innigeren Zusammenhang mit dem Ganzen gebracht, Uebergänge und Rückwendungen vom *προοίμιον* zum *ὄμφαλος*, vom *ὄμφαλος* zur *ἔξοδος* wurden eingeschoben, so dass sich allmählich sieben fest normierte Abteilungen des Nomos ergaben, die um einen dem Inhalte nach epischen Kern symmetrisch gruppiert waren. Es fand in dieser neuen Form kein Wechsel statt zwischen recitatorischem und melischem Vortrage, das Ganze war eben ein Melos, und demgemäss war auch der Vortrag durchweg melisch. Dafür spricht mit grösster Wahrscheinlichkeit die Komposition Pindarischer Epinikien, deren mittlerer Hauptbestandteil stets einen Mythus enthält, wie die der Aeschyleischen Chorgesänge (mit Ausnahme der des späteren Prometheus), in denen das Grundthema nicht selten in einer dem Epos sehr verwandten Form der Darstellung behandelt wird. Da sich nun die Terpandrischen Kompositionsgesetze in diesen Gesängen überall nachweisen lassen (vgl. Westphals Proleg.), und der Vortrag derselben sicher durchaus melisch war, so wird man dieselbe Art des Vortrags auch für den Terpandrischen Nomos annehmen müssen.

Wir hätten also, wollen wir der Ueberlieferung folgen, für Terpander zwei Stadien in der dichterischen Entwickelung zu unterscheiden: eine ältere Periode, in welcher melischer Vortrag mit rhapsodischem vereint war, und eine jüngere Blüte-Periode, in welcher die nomische Form in ihrer ganzen Klassicität ausgeprägt erscheint. Diese Form bildete denn auch die klassische Grundlage für die Komposition der späteren ernsten und weihevollen Chorgesänge. Von einer dritten, höchst bedeutungsvollen von Terpander herrührenden Veränderung des ursprünglichen Charakters der kitharodischen Nomoi berichtet das Marm. Par. (Boeckh, C. Inscr. II., p. 301): *Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοὺ(ς κιθ)α(ρῳδ)ῶν (ἐδί)δ(αξεν) οὗς (κ)αὶ αὐλητ(ὴς) συν(ηύ)λησε καὶ τὴν ἔμπροσθε μουσικὴν μετέστησε.* Dem Terpander wird hiermit also auch die Begründung der *νόμοι κιθαριστήριοι* zugeschrieben,[1]) bei denen zum Gesang ausser Kitharbegleitung noch Auloi, und zwar eine besondere Art derselben, die *αὐλοὶ κιθαριστήριοι*, hinzutraten.[2]) Ueber die kunstmässige Form und deren Weiterentwickelung, den ethischen Charakter und musikalischen Wert dieser Nomos-Gattung scheint eine sichere Nachricht zu fehlen.

Der Nachfolger Terpanders auf dem Gebiet des nomischen Kunstgesanges war der Methymnäer Arion, der Begründer der kyklischen Chöre. Wie derselbe den Nomos weitergebildet hat, ist nicht überliefert; das einzige dem Arion zugeschriebene Fragment (bei Bergk III., p. 871) ist sicher unecht.[3]) Nach Herodots Darstellung I. 23 und 24 (vgl. Ovid. Fast. II. 105) macht Arion in seinem Auftreten den Eindruck eines agonistischen Sängers (*ἐνδύντα τε πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην*) und erinnert an das Prototyp der kitharodischen Agonisten: an Chrysothemis (vgl. Abschn. I., p. 1). Herodot lässt ihn den orthischen Nomos singen, der hier wohl

---

[1]) Vgl. Poll. IV. 83, wo als *νόμοι κιθαριστήριοι* (wahrscheinlich späterer Zeit) die *μηνίαμβοι* und *παριαμβίδες* angeführt sind.

[2]) Vgl. Poll. IV. 81, Hesychius s. v. *μαγάδεις*, Athen. IV. 182 d, (von Esmann, Diss. p. 42 fälschlich 177 citiert) XIV. 634 f.

[3]) Vergl. Boeckh, Act. Acad. Berol. 1836, p. 74; Welcker, Opusc. I., p. 95; Lehrs, Populäre Aufs. p. 204.

Digitized by Google

identisch zu denken ist mit dem *νόμος ὀξύς*, nicht mit dem *νόμος ὀρθιος* nach der Terpandrischen Bezeichnung.[1])

Nächst Arion wird als Komponist agonistischer Nomoi Phrynis erwähnt. Phrynis bildet einen Wendepunkt in der Geschichte des Nomosgesanges: *ἐκαινοτόμησεν αὐτόν* (scil. *τὸν νόμον*), sagt Proclus an der viel citierten Stelle. Auch Plutarch (vgl. oben Abschn. II., p. 8) nennt ihn als Neuerer, indem er sagt: „Bis auf Phrynis war der Nomosgesang einfacher Natur," nämlich einfach und einheitlich im Rhythmus, in der Harmonie und der Tasis. Schon aus dieser Angabe lässt sich der Schluss ziehen, dass mit Phrynis die alte Einfachheit und Einheit der nomischen Kunstform aufhörte. Bei Proclus finden wir genauere Angaben: Phrynis verband das Versmass der *ἀπολελυμένα* mit dem daktylischen Hexameter, der bislang das beliebteste Mass nomischer Gesänge gewesen war, und zerstörte somit die alte Einheit des Rhythmus. Dass damit aber auch eine Auflösung des alten harmonischen Einheitsgesetzes im Nomos verbunden war, wird zwar nicht berichtet, lässt sich aber wohl aus dem engen Zusammenhang von Rhythmus und Harmonie, sowie aus der ganzen musikalischen Richtung jener Zeit schliessen. Aber auch die *τάσις*, d. h. der vordem durch das Heptachord fest begrenzte Umfang der Melodie, wurde überschritten: *χορδαῖς τῶν ζ' πλείοσιν ἐχρήσατο.*[2]) Dass damit auch die alte strophische Form der Nomoi aufhörte, lässt sich aus der Erwähnung der *ἀπολελυμένα* in Verbindung mit der Stelle in den Probl. XIX. 15 schliessen.

Das althergebrachte würdevolle Ethos nomischer Gesänge vernichtete aber völlig Timotheus, der Milesier, der zwar das altherkömmliche Metrum der Nomosgesänge beibehielt, aber dithyrambische Sprache (*λέξις*) damit vereinte, also gerade dem Ethos nach Entgegengesetztes (vgl. Abschn. II., p. 13) verband. Ebenso scheint Timotheus auch gegen die alten Gesetze der *ἁρμονία* in seinen Kompositionen arg verstossen zu haben; wenigstens wird er von dem bereits mehrfach genannten Komiker Pherecrates auf das heftigste angegriffen.[3])

Durch diese angeführten Neuerungen des Phrynis und Timotheus war das altklassische nomische Kompositionsgesetz in den Staub geworfen; der *νόμος* war *ἄνομος* geworden. Regellosigkeit und Willkür herrschte da, wo früher Regelmässigkeit und gesetzmässige Strenge ihr Scepter mit Erhabenheit und Würde geführt hatten. Zwar wurde noch immer der kunstmässige Solo-Gesang zur Kithara und zum Aulos mit Vorliebe gepflegt, und insbesondere waren Gesänge zum Aulos (vgl. Problem. XIX. 9) oder auch zu Aulos und Kithara[4]) beliebt; aber dem Namen „Nomos" begegnen wir

---

[1]) Es wird hier unter *ὄρθιος* nicht das orthische, langgezogene Mass zu verstehen sein, sondern der Wohllaut des hell und klar klingenden Gesanges. Dieselbe Bedeutung von *ὄρθιος* in Jl. XI. 11, Hym. in Cer. v. 432; vergl. auch Döderlein, Gloss. n. 977. Ovid (Fast. II. 109) lässt ihn einen klagenden Gesang anstimmen; auch hierfür ist die Bezeichnung *ὀξύς* ganz angemessen.

[2]) Vgl. in Plut. de m. c. 30 die auf Phrynis bezüglichen Verse aus der Komödie des Pherecrates:

Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλών τινα
κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,
ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.

Indessen scheint Phrynis später wieder zu der alten ernsten Richtung zurückgekehrt zu sein. Wenigstens könnte man dies aus den folgenden Versen vermuten:

ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χοὗτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ.
εἰ γάρ τι κἀξήμαρτεν, αὖθις ἀνέλαβεν.

[3]) *Ὁ δὲ Τιμόθεος . . . κατορώρυχεν καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα . . . ἅπαντας οὓς λέγω παρελήλυθ' ᾄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιὰς ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους καὶ νιγλάρους . . .*

[4]) Vgl. Plut. qu. conv. VII. 8, 4, p. 712 f.; Roux und Barré, Pomp. und Herc. II. 13.; Ber. der sächs. Ges. d. Wiss. 1851, p. 174 flg.; O. Jahn im Hermes II., p. 433.

Digitized by Google

auf dem Gebiete der Vokalmusik nicht mehr, er bezeichnet nunmehr fast ausschliesslich die musikalische Form der *φιλὴ αὔλησις*, insbesondere nach ihrer technischen, virtuosen Ausbildung hin.

IV.

Nicht minder alt, als der kitharodische und aulodische Nomos, ist der auletische. Athene selbst soll nach dem Schol. Pyth. XII. 15 den *νόμος πολυκέφαλος* erfunden haben. Veranlassung dazu war das Zischen (*συριγμός*) der Schlangen des Hauptes der getöteten Medusa; *τούτου τοῦ συριγμοῦ κατακούσασα ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ ἐκ τῶν ὄφεων προσγινομένου πρὸς μίμησιν τοῦ θρήνου καὶ τοῦ ἐκ τῶν ὄφεων γινομένου συριγμοῦ ἐπενόησε τὴν αὐλητικὴν, ἣν καὶ ὠνόμασε πολυκέφαλον νόμον διὰ τοῦτο* (vgl. noch Schol. Pyth. XII. 12, 19 und 39). Es ist also der auletische Nomos ein rein instrumentales Musikstück, das auf dem Aulos geblasen wird. Allbekannt und darum an dieser Stelle nicht zu wiederholen sind die Mythen, welche die asiatische Herkunft dieser Gattung Aulosmusik bezeichnen. Ihre Weisen waren anfänglich zumeist threnetisch und riefen in den Gemütern eine mächtige Erregung hervor, weshalb auch ihre Natur als orgiastisch und enthusiastisch bezeichnet wird. Als Begründer der kunstmässigen Form des auletischen Nomos wird der alte Olympus, der Schüler und Liebling des Marsyas, von Plutarch c. 7, c. 29 und auch anderweitig erwähnt. Auch ihm wird ein *νόμος πολυκέφαλος* zugeschrieben, der dem Apollo geweiht war. Dass dieser *νόμος* in irgend einer nahen Beziehung zu dem von den Schol. Pyth. XII. der Athene zugeschriebenen Nomos stehen muss, deutet schon die Identität des Namens *πολυκέφαλος* an. Das Nähere hierüber beim *νόμος Πυθικός*! Ausserdem führte er, so heisst es bei Plutarch, die harmonischen Nomen, d. h. die Nomen in dem neuen, von Olympus selbst erfundenen harmonischen Tongeschlecht in Griechenland ein, die allgemeine Aufnahme fanden und bis in die spätesten Zeiten in Gebrauch waren.[1]) Auf welche Weise er dies neue Tongeschlecht fand, beschreibt Plutarch c. 11. Olympus führte nämlich im diatonischen Tongeschlecht die Melodie häufig zur Hypate, und zwar bald von der Paramese, bald von der Mese, indem er dabei die diatonische Lichanos überging. Die eigentümliche Schönheit dieser der Lichanos entbehrenden Melodieführung fiel ihm auf, und so fixierte er die harmonische Tonleiter und komponierte in derselben Melodien in dorischer und phrygischer (c. 33) Tonart.[2])

Auch in Bezug auf die Rhythmen werden dem Olympus eine sehr erhebliche Anzahl höchst bedeutungsvoller Neuerungen zugeschrieben: so soll er zuerst den Prosodiakos, und zwar im Nomos auf Ares, gebraucht haben; ferner habe er in den Metroen häufig den bis dahin unbekannten Choreus

---

[1]) Andere, so erzählt Plutarch, schreiben diesen *ν. πολυκέφαλος* einem Schüler des O., Crates mit Namen, andere wieder einem jüngeren Olympus zu. Was diesen letzteren anbetrifft, so wird auch bei Suidas ein älterer und jüngerer O. erwähnt; jener wird als Myser, dieser als Phryger bezeichnet; ja es findet sich auch noch ein dritter dieses Namens, angeblich ein Kitharode. Ich glaube, dass alle drei identisch sind, und dass unter Olympus selbst der mythische Repräsentant der alten Aulosmusik zu verstehen ist, auf den alle Neuerungen und Veränderungen auf dem Gebiete der auletischen Kunst innerhalb eines bestimmten Zeitabschnittes zurückgeführt wurden; man vergleiche den Lykurg der spartanischen, den Numa und Servius Tullius der römischen Geschichte. Vgl. Ritschl, Ersch und Gruber III. 3. p. 333 (Op. phil. I., p. 258).

[2]) Vgl. die ausgezeichnete Darstellung der dorisch-enharmonischen Scala des Olympus bei Bellermann, Anon. de mus. p. 62 flg.

Digitized by Google

angewendet. Auch der Baccheus und das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, das im Nomos orthios vorkam, sind seine Erfindung, nicht minder der kretische Rhythmus, den Thaletas nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plutarch der Aulosmusik des Olympus entnahm. Auf ihn geht also nicht nur die Erfindung des dritten Tongeschlechts, sondern auch des dritten, hemiolischen Rhythmengeschlechts zurück. Hierbei sei ausdrücklich hervorgehoben, dass nur vom musikalischen Rhythmus, nicht aber vom Wortrhythmus die Rede ist: Olympus war nicht Dichter, sondern ausschliesslich Komponist. Volkmann (Kommentar zu Plut. d. m.) und Westphal (Metr. II.², p. 286) irren, wenn sie Olympus zu den Auloden zählen.[1])

Eine wesentliche Bereicherung soll die auletische Nomosliteratur durch Olympus erfahren haben. Er komponierte nämlich nicht nur den bereits erwähnten *νόμος πολυκέφαλος*, sondern von ihm rührt nach der Ueberlieferung auch der *νόμος ἁρμάτιος* oder *ἁρμάτειος* her. O. Müller (L.-G. I., p. 281) meint, es wäre möglich, sich von diesem Nomos eine genauere Vorstellung zu machen, da Euripides im Orest. v. 1369 flg. den phrygischen Eunuchen, der eben den mörderischen Händen des Orestes und Pylades entgangen ist, die erlebten Schrecknisse in höchster Angst in der harmatischen Weise ausdrücken lässt, „in einem Gesange, der den lebhaftesten Ausdruck von Schmerz und Besorgnis mit dem Charakter einer echt asiatischen Weichlichkeit verbindet." So vortrefflich und durchaus richtig hiermit auch die Euripides-Stelle charakterisiert ist, so wenig passt das Gesagte auf den *νόμος ἁρμάτιος* des Olympus: dieser Nomos war auletisch, wie Plutarch ausdrücklich hervorhebt. Wahrscheinlich benützte Euripides die harmatische Nomos-Melodie zu einem nomosartigen, aulodischen Gesange im Sinne des Phrynis, Timotheus und der späteren. Denn man findet bei Euripides a. a. O. die mannigfachsten Rhythmen in buntem Durcheinander ohne strophische Responsion; Alliteration, Homoioteleuta und *διπλαῖ λέξεις* sind ungeheuer häufig. Hier ist sicher jede Spur des alten harmatischen Nomos des Olympus verwischt, und von „genauer Vorstellung" kann nicht die Rede sein.

Nächstdem wird ein Nomos des Olympus auf Athena erwähnt (Plut. c. 33).[2]) Es scheint, als ob derselbe auch *ν. ὄρθιος* genannt wurde;[3]) ob hier *ὄρθιος* soviel bedeutet als *ὀξύς*, oder vom orthischen Rhythmus, oder von dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, das im orthischen Nomos vorkam (c. 7), zu verstehen ist, scheint zweifelhaft. Von diesem Nomos ist aus Plutarch c. 33 nur bekannt, dass er in der phrygischen Tonart des enharmonischen Tongeschlechts und in den Rhythmen des Paeon epibatus komponiert war. Von dem ethischen Charakter des päonischen Metrums sagt Aristides Qu. 98: *τοὺς δὲ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικωτέρους εἶναι συμβέβηκεν. τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων.*[4]) Somit war das Metrum dem enthusiastischen Charakter des auletischen Nomos entsprechend gewählt.

Aus sicherer Quelle (Aristoxenus *περὶ μουσικῆς* I.) berichtet Plutarch, dass Olympus zuerst auch den *ν. ἐπικήδειος* auf Python in lydischer Tonart geblasen habe. Es erinnert dieser Nomos offenbar an den Pythischen Nomos vom Drachenkampfe, den Sakadas komponierte und in den Pythien vortrug. Ich komme später auf diese Thatsache zurück.

---

[1]) Vgl. Bergk, poet. lyr. III., p. 809; Ambros, Gesch. d. M. I., p. 252.

[2]) Poll. IV. 77 und IV. 66; Hesych. s. v. *Ἀθηνᾶ*; Dio Chrys. I. 1—3.

[3]) Vgl. Suidas s. vv. *ὀρθιασμάτων, Ἀλέξανδρος, Τιμόθεος.*

[4]) Plato erwähnt diesen *νόμος* im Cratylus 417 E; der hier von Socrates gebrauchte Ausdruck *βουλαπτερυῦν* erinnert den Hermogenes an das *προαύλιον* des Nomos auf Athene, jedenfalls wegen des päonischen Rhythmus des Wortes (mit langer Anacrusis) — — ⏑ —, wie wegen des dumpfen U-Lautes, der ebenso wie der *Υ*-Laut dem Ton des Aulos entsprach (vgl. die kostbare Persiflage eines threnetisch-auletischen Duo des Olympus in Aristoph. Equit. v. 9: *ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον. μυμῦ, μυμῦ, κτλ.*

Digitized by Google

Die Musik des Olympus galt bei den Alten als die erhabenste und göttlichste Musik. Der beste Beweis hierfür ist, dass Plato im Symposion den Alcibiades die Redegewalt des Socrates durch den Vergleich mit den Melodien des Olympus veranschaulichen lässt, die, gleichviel ob sie ein guter Aulosbläser, oder eine wenig geübte Auletris vorträgt, mit gleicher Gewalt das Gemüt bewegen und, weil sie göttlich sind, auch diejenigen Menschen offenbaren, die für heilige, weihevolle Stimmungen empfänglich sind.[1]) Und ähnlich ist auch das Urteil des Aristoteles in der Polit. VIII. 5: *ἀλλὰ μὴν ὅτι γινόμεθα ποιοί τινες τὰ ἤθη* (scil. *διὰ μουσικῆς*), *φανερὸν διὰ πολλῶν μὲν καὶ ἑτέρων, οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ διὰ τῶν Ὀλύμπου μελῶν. ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς . . .*

Fasst man alles zusammen, was nach dem Berichte der Quellen die Auletik dem Olympus verdankt, so ergiebt sich für diesen Komponisten eine so hervorragende Stellung in der griechischen Musikgeschichte, wie für keinen andern: Olympus erscheint als der allererste Begründer, zugleich aber auch als der höchste Vollender dieser Kunstgattung, er ist, um es mit einem Worte zu sagen, der Homer der Auletik. Grade dies giebt aber der Kritik einen neuen Anhaltspunkt. Es erscheint nämlich geradezu unglaublich, dass all' die angeführten so verschiedenartigen Neuerungen auf diesem Gebiete von einem einzigen Manne herrühren sollen, dass also so zu sagen die auletische Kunstform, wie die gerüstete Pallas dem Haupte des Zeus, plötzlich in ihrer Vollendung dem Haupte des Olympus entsprungen sei, und dass in einem Manne dasjenige zugleich Anfang genommen und höchste Vollendung erreicht habe, was allem Anscheine nach das Produkt einer vielleicht ein Jahrhundert langen Entwickelung war. Wahrscheinlich vergass ein späteres Zeitalter über dem bedeutendsten Manne einer Kunstepoche die Vorläufer und Nachfolger derselben, schrieb diesem einen alles das zu, was das Facit einer längeren Kunstentwickelung war, und versetzte jenen einen idealisierten Nomos-Komponisten in die mythische Zeit, indem es damit zu gleicher Zeit die Individualität zum Typus erhob. So erklärt sich auch am besten die Erwähnung eines zweiten und dritten Olympus jüngeren Datums, womit die positiven Angaben, dass alle Neuerungen auf dem Gebiete der *ψιλὴ αὔλησις* dem alten Olympus zuzuschreiben sind, in einigem Widerspruch zu stehen scheinen. Ich halte daher dafür, dass Olympus als Repräsentant jener altklassischen Auletik anzusehen ist, die ihre Blüte bereits vor Terpander erreicht hatte (vgl. Plut. d. m. 4 nach Glaucus' Schrift *περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*: *φησὶ γὰρ αὐτὸν* [scil. *Τέρπανδρον*] *δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλητικήν*), und deren zweite Katastasis mit dem Argiver Sakadas, dem agonistischen Auleten und Auloden, beginnt.

Sakadas trat zuerst als Aulet in den Pythischen Spielen auf und siegte in der zweiten Pythiade. Während die Aulodik aus den bekannten Gründen[2]) aus dem Pythischen Agon verschwand, entfaltete sich jetzt auf dem Gebiete der agonistischen Auletik ein überaus reges Leben. Insbesondere gewinnt eine Nomosart, der Pythische Nomos, seit Sakadas eine ausserordentliche Bedeutung. Mir scheint indessen Sakadas nicht der Schöpfer und erste Komponist dieses Nomos zu sein; vielmehr reicht diese Nomosform in die Zeit der ersten auletischen Katastasis hinein, ja der *ν. Πυθικός* ist, glaube ich, der älteste auletische Nomos überhaupt. Vergleicht man nämlich, was über den *νόμος πολυκέφαλος* vom Schol. zu Pind. Pyth. XII. gesagt wird, so ergiebt sich eine augenfällige Aehnlichkeit zwischen beiden *νόμοι*. Der Name *πολυκέφαλος* wird vom Scholiasten als auf die vielen einzelnen Bestandteile (*προοίμια*) des *νόμος* bezüglich gedeutet. Dies passt aber offenbar auf den Pythischen Nomos und dessen Teile (vgl. die Uebersicht der Quellen bei Guhrauer, „der Pyth. Nomos"). Dazu kommt, dass in beiden Nomoi der *συριγμός* einen Hauptbestandteil bildet (vgl. Schol. Pyth. XII. 15). Ganz augenfällig ist dies beim Pythischen Nomos: während sonst die Bezeichnungen der Teile in den drei

[1]) Die Stelle des Pseudo-Platonischen Minos (318 B), welche von Olympus handelt, ist entschieden eine Kompilation aus der Symposionstelle.

[2]) Vgl. Paus. X. 7, 5.

Digitized by Google

Quellen nur höchst selten vollständig übereinstimmen, sprechen hier zwei (Strabo und Schol. Pind. Pyth.) ausdrücklich von *συριγμός*; Pollux nennt diesen Teil freilich *ὀδοντισμός*, was der Bedeutung nach aber in diesem Falle mit *συριγμός* völlig identisch ist. Ferner berichtet Aristoxenus, Olympus habe ein *ἐπικήδειον ἐπὶ τῷ Πύθωνι* zum Aulos komponiert; derselbe Olympus aber gilt als Komponist des *ν. πολυκέφαλος*, der ganz ebenso, wie der *ν. Πυθικός*, dem Apollo gewidmet war. Endlich ist überliefert, dass der *ν. πολυκέφαλος* kitharodisch, richtiger wohl kitharistisch bearbeitet war (vgl. Suidas s. v. *Ὄλυμπος*), wie denn auch aus Plut. de m. dasselbe vom *ν. Πυθικός* bekannt ist. Mir scheinen deshalb beide *νόμοι* in sehr naher Beziehung zu stehen, wenn nicht gar identisch zu sein. Ist dies richtig, so hätte man in der Entwickelung des Pythischen Nomos drei Stadien zu unterscheiden: die archaische Zeit, die erste Blütezeit im Zeitalter des Olympus, der Pythische Nomos als agonistischer Nomos in seiner höchsten Vollendung.

Ueber dieses letzte Stadium des *ν. Πυθικός* habe ich nach der vortrefflichen Arbeit Guhrauers kaum etwas Wesentliches zu sagen. Nur gegen die Guhrauersche Interpretation der Strabostelle IX. 3, 10 (p. 421) hege ich einige Bedenken, die ich zum Schluss nicht unterdrücken will. Ich halte die Strabostelle nicht für so unklar; freilich begeht Strabo den Fehler, dass er der Zeit nach so Entferntliegendes, wie den Nomos des Timosthenes und die Erweiterung der Pythischen Agonen nach dem kirrhaeischen Kriege zusammenbringt. Das ist zwar nicht zu rechtfertigen, wohl aber aus der Absicht des Strabo zu erklären, möglichst kurz eine summarische Uebersicht über die Entwickelung des Pythischen Nomos zu geben. Ich halte daher auch nicht für notwendig, die Stelle *προσέθεσαν . . . αὐλητάς τε καὶ κιθαριστάς* so aufzufassen, als sei auf einmal, und zwar im Jahre 586, eine Erweiterung des agonistischen *ν. Πυθικός* durch Auleten und Kitharisten geschehen; vielmehr ging die Weiterentwickelung allmählich vor sich: erst fügte man Auletik, dann Kitharistik hinzu. Es war nun zweifaches möglich: es konnte entweder der Pythische Nomos für Kitharistik komponiert werden — und dass dies geschehen ist, bestätigt Poll. IV. 66 ausdrücklich, oder es konnte auch Kitharistik sich mit Auletik zur gemeinsamen Ausführung des *ν. Πυθικός* verbinden. Möglich ist, dass die Strabostelle dieses andeutet, und dass der ursprünglich auletische *ν. Πυθικός* die Form des *ν. κιθαριστήριος* oder der *ἔναυλος κιθάρισις* annahm; möglich ist, dass Timosthenes, oder wie immer ein späterer Komponist unseres Nomos hiess, die Form des Pythischen Nomos in der angedeuteten Weise erweiterte, zumal ja Plutarch c. 30 ausdrücklich sagt, dass die ursprünglich einfache Auletik allmählich *εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικήν*. Der Ausdruck ist freilich allgemein genug, lässt sich aber recht wohl in unserem Sinne deuten. Bedenken gegen die Guhrauersche Interpretation erregt mir auch der Plural: *ἀποδώσοντάς τι μέλος*, den man nur etwas gezwungen als von einzelnen Sololeistungen gebraucht wird erklären können. Mir scheint gerade *ἀποδώσοντας* die gleichzeitige Teilnahme mehrerer Instrumentalisten, und zwar Auleten und Kitharisten, an der Ausführung des *ν. Πυθικός* zu beweisen.[1]) Damit wäre allerdings die ursprüngliche klassische Form des Pythischen Nomos in ihr Gegenteil verkehrt worden; dass dies aber geschah, scheint mit Rücksicht auf die oben dargestellte Geschichte des agonistisch-kitharodischen Nomos völlig annehmbar. Ich verweise hier kurz auf die Entwickelung unserer Instrumentalmusik von Bach bis Wagner, ferner auf die Entwickelung der symphonischen Form, die schliesslich auf ihrem Höhepunkte sogar im Verein mit Chorgesang erscheint. Und wie wunderbar würde es uns jetzt vorkommen, wenn in später, weit entfernter Zukunft, etwa in einer Zeit, wo man, wie ich annehmen will, Beethovens Symphonien nur noch dem Namen nach kennt, jemand aus der Thatsache, dass Symphonien Instrumental-Kompositionen gewesen seien, den Schluss ziehen wollte, die neunte sei keine Symphonie gewesen, da hierbei Chor- und Sologesang mitgewirkt habe. Ich will damit

[1]) Ich halte dies für um so sicherer, als die Teilnahme von Syringen und Salpingen erwiesen ist und auch von Guhrauer nicht geleugnet wird.

Digitized by Google

nur sagen, dass der Pythische Nomos eine musikalische Form war, die, wie jede andere, der Weiterentwickelung fähig war, und hätte es in der griechischen Musik einen Beethoven gegeben, so würden wir trotz des „ἄχορον αὔλημα Πυθικόν“ vielleicht auch von einem Pythischen Nomos mit Chor lesen.

Ich kann mich deshalb auch mit dem Gedanken vertraut machen, dass im *ν. Π.* ausser dem Aulosbläser, den Syringen und Salpingen, noch ein oder mehrere Kitharisten mitgewirkt haben.

So verschieden also die Natur der auletischen Nomoi mit der Zeit wurde, so verschieden wurde auch das Urteil der Kenner über dieselben, namentlich wenn man in der Tonmalerei auf dem Aulos sich zu sehr ins Weite verlor: so, wenn von Timotheus, dem Milesier, berichtet wird, dass er *ὠδῖνα τὴν τῆς Σεμέλης* auf der Flöte dargestellt habe, oder wenn der angeblich einen Seesturm darstellende *νόμος Ναυτίλος* desselben Auleten, von dem eifersüchtigen Auleten Dorion mit den Worten verspottet wird: er habe schon in siedenden Töpfen grössere Stürme gesehen (vgl. Athen. VIII. 338 b). Auch das tonmalerische Element des *ν. Πυθικός* mochte schon stellenweise von zweifelhafter Wirkung sein!

Demgegenüber erscheint es von grosser Bedeutung und echt klassisch, dass in jener Kunstepoche, der Olympus den Namen gab, nur ein *ν. ἐπικήδειος ἐπὶ τῷ Πύθωνι* komponiert, also die spätere virtuose Programm-Musik, die immer und überall einen Niedergang der Kunst bedeutet, noch nicht bekannt war.

Schlussbemerkung des Verfassers. Der zweite bereits druckfertig vorliegende Teil meiner „Studien zur griechischen Musik-Geschichte“ handelt über die Prosodien und ihr Verhältnis zu den dramatischen Chorliedern. Derselbe sollte ursprünglich an Stelle der vorstehenden Abhandlung über den Nomos erscheinen; aber bei der grossen Bedeutung der Nomosform für die Form aller übrigen Gesänge hielt ich es für zweckentsprechender, zunächst jene zu behandeln und eine Geschichte der Prosodien erst als zweiten Teil folgen zu lassen.

Digitized by Google

(2)

Studien

zur

griechischen Musik-Geschichte.

B. Die Prosodien

und die denselben verwandten Gesänge der Griechen.

Von

Dr. Heinrich Reimann,

Oberlehrer.

Beilage zum Oster-Programm 1885

des

Königlichen katholischen Gymnasiums zu Glatz.

Glatz.

Schnellpressendruck von L. Schirmer.

1885.

1885. Progr. Nr. 164.

Digitized by Google

Digitized by Google

B. Die Prosodien.

Während in dem ersten Teil meiner „Studien zur griechischen Musikgeschichte“ (Programm-Abhandlung des Kgl. Gymnasiums in Ratibor 1882) erst weitläufig die Frage über das Wesen und die ursprüngliche künstlerische Form des daselbst behandelten Nomos zu erörtern war,[1]) bedarf es bei der nun folgenden Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Prosodien und der mit diesen verwandten sacralen und profanen Gesänge einer ähnlichen intrikaten Untersuchung nicht.

Allgemeiner Charakter der Prosodien.

Das Wesen und die Bestimmung der in dies Gebiet gehörigen Gesänge ist zum grössten Teil, freilich bald mehr, bald minder deutlich, in den betreffenden Bezeichnungen selbst schon ausgesprochen.

Im Besondern sind *προσόδια* (scil. *ᾄσματα*) Chorlieder, welche vornehmlich bei Festzügen zu Tempeln oder irgend welchen anderen Kultusstätten gesungen wurden,[2]) im weitesten Sinne überhaupt: Processionsgesänge. Dementsprechend tragen diese Lieder insgesamt ebenso den Charakter des Festlich-Erhabenen, wie sie im Einzelnen je nach dem Wesen des Gottes, zu dessen Verherrlichung sie angestimmt werden, oder je nach der Eigenart des Festes oder der festlichen Gelegenheit verschieden sind.[3]) In bezug auf den Gebrauch wird man ferner Prosodien in engerem Sinne unterscheiden müssen, die für die Festzüge an den Festen heimischer Götter bestimmt waren und solche, die als Einzugslieder für Fest- und Weihegesandtschaften nach auswärtigen Stammesheiligtümern komponiert waren und von den Abgesandten gesungen wurden, wenn sie in feierlichem Zuge an ihrem Bestimmungsorte einzogen.

---

[1]) Wiederholte Untersuchungen über das Wesen des Nomos haben mir die in meinen ‚Studien T. I‘ p. 1—8 entwickelte Ansicht, dass *νόμος* in seiner ursprünglichen Bedeutung keineswegs den Chorgesang ausschliesse, und dass der Name erst in späterer Zeit die Bezeichnung für agonistischen Solo-Vortrag, vokalen wie instrumentalen, wurde, lediglich bestätigt. Was v. Jan in seiner ebenso wohlmeinenden als anregenden Recension meiner Abhandlung (Philologische Rundschau III, 14, p. 436—443) gegen meine Ansicht vorträgt, behalte ich mir vor, an anderer Stelle einer kritischen Erwägung zu unterziehen. Nur soviel sei jetzt schon gesagt, dass ich in bezug auf die vielerörterte Teilnahme von Syringen und Salpingen beim *νόμος Πυθικός* v. Jan jetzt ohne Rückhalt beipflichte. Die klare und sachgemässe Erörterung dieses Gelehrten im Philol. XXXVIII, p. 379 war mir entgangen. Im übrigen glaube ich indessen so Manches aufrecht erhalten zu müssen, was v. Jan mir bestreitet.

[2]) Die vorliegende Abhandlung ist der erste Versuch einer Gesamt-Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Prosodien. Aus der grossen Zahl der Gelehrten, die über Prosodien mehr aphoristisch geschrieben haben, erwähne ich: Bode, Gesch. d. hell. Dichtk. II, 1 und 2; Ulrici, Gesch. d. hell. Dichtk. II; Bernhardy L.-G. II, p. 457 flg.; Bergk in Ersch und Grubers Encyklop. (Altes Griechenland p. 263 flg.); Boeckh, Pind. II, 2 p. 586; Bergk L.-G. I und Bergk-Hinrichs L.-G. II, sowie die einschlägigen Schriften Westphals; Ambros, Musikgeschichte I, u. a.

[3]) Vgl. die folgenden Abschnitte.

Digitized by Google

Die ältesten Prosodien.

Dass der Ursprung der Prosodien weit in die altersgraue Vorzeit hinaufreicht, wird sich wohl kaum bezweifeln lassen, und man wird in der Annahme nicht irren, dass sie bereits einen Bestandteil jener uralten hieratischen und durchaus volkstümlichen Poesie bildeten. Auch Bergk (Lit.-G. I, p. 325) ist dieser Meinung, wiewohl er darauf hinweist, dass Homer nirgends der Sitte, Processionen unter Gesang zu dem Heiligtume des Gottes zu führen, gedenkt. Und in der That erscheint das Fehlen irgend welcher diesbezüglichen Andeutung wunderbar, zumal wenn man erwägt, dass, wie Westphal auf der Philologen-Versammlung zu Breslau 1857 auf das schlagendste dargethan hat, die lyrische Poesie und in Verbindung damit Musik und Orchestik uns bei Homer bereits in ihrer vollsten Entwicklung entgegentreten. Indessen wird auch der Paean, offenbar ein uralter religiöser Gesang, nur zweimal erwähnt Il. I, 472 flg. und Il. XXII, 391. An der ersten Stelle ist er als ein ernster Bittgesang um Abwendung des Unheils zu denken und scheint mir somit im wesentlichen Soph. O. R. v. 186 flg. zu entsprechen (vgl. auch v. 5, sowie Aeschyl. Agam. 645, Septem 869[4]). Il. XXII, 391 ist er hingegen ein Siegesgesang und in der Hauptsache dem aus späterer Zeit bekannten *παιὰν προσοδιακός* (Athen. XV, p. 696, c.) ähnlich. Eustathius bemerkt nämlich zu jener Stelle (p. 1275): ... *ὁ ποιητὴς ... πλάττει τὸν Ἀχιλλέα ἐνταῦθα δι' ὑπερβολὴν τοῦ χαίρειν λέγοντα· νῦν δ' ἄγ' ἀείδοντες Παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν, νηυσὶν ἐπὶ γλαφυρῇσι νεώμεθα . . καὶ εὐθὺς ἀναμέλπει Παιήονα τουτέστι Παιᾶνα, τοιοῦτον σεμνῶς ὁλοδάκτυλον· ‚ἠράμεθα μέγα κῦδος, ἐπέφνομεν Ἕκτορα δῖον, ᾧ Τρῶες κατὰ ἄστυ θεῷ ὡς εὐχετόωντο'.* Spuren von Prosodien bei Homer.

Man wird demnach ganz ebenso wie Westphal[5]) die Totenklage um Hektor Il. XXIV, 718—776 als einen ursprünglich strophisch komponierten Threnos richtig erkannt hat, auch in jenen Versen Homers den spärlichen Rest eines prosodischen Paeans erkennen können, d. h. eines Siegeshymnus, wie er bei dem festlichen Auf- und Einzüge der siegreichen Kämpfer in der althergebrachten Weise gesungen wurde, dass der Führer begann, und der Chor mit einem entsprechenden Refrain (cf. *ἰήιε Παιάν* bei Athen. XV p. 696. c.) einfiel.[6])

Ist nun aber der Paean seinem Ursprunge nach[7]) specifisch Apollinisches Kultuslied und erst später Siegeslied in allgemeinem Sinne, und erklang zum ersten Male der helle Ton dieses Siegesgesanges, als der „Pythier" den Drachen bezwungen hatte, so ergibt sich daraus die Folge, dass weder an der ersten, noch an der zweiten Homer-Stelle von diesem echten und ursprünglichen Paean die Rede sein kann: denn an der ersten Stelle ist der Paean zwar an Apollo gerichtet, aber er ist ein threnetischer Bitt- und kein Siegesgesang. An der zweiten Stelle ist der prosodische Paean zwar ein Siegesgesang, aber nichts

---

[4]) Nägelsbach in den Anmerkungen zur Ilias p. 103 nennt ihn fälschlich ein Festlied nach Art der homerischen Hymnen. Die ernste Situation überhaupt und im besonderen der Ausdruck *ἱλάσκοντες* deutet den Zweck des Liedes: die Versöhnung des Gottes, an. Dass dieselbe erfolgt, sagt Homer mit seiner bekannten reticentia in v. 474 u. namentlich v. 479. Ehe aber der Gott nicht seine Versöhnung kund gethan hat, scheint ein Lob- und Festlied an unpassender Stelle.

[5]) Prolog zu Aeschylus p. 15.

[6]) Vgl. meine Studien z. gr. M.-G. T. I p. 2. Der Paean wird als Siegeshymnus noch bei Aeschyl. Sept. 635 erwähnt.

[7]) Vgl. Eustathius ad Il. I, v. 473 (138) u. die Lexikographen s. v. *Παιάν*. Preller, Mythologie d. Griech. I, 157.

Digitized by Google

weniger als zur Verherrlichung des Apollo bestimmt: stimmt ihn doch Achilleus an, nachdem er grade Apollos Schützling, Hektor, erlegt hat.[8]) Zieht man nun in Betracht, dass auch Eustathius a. a. O. Bedenken hegt, dies letzte Lied als echten Paean zu bezeichnen, und vergleicht man damit Procl. Chrest. p. 382 ed. Gaisf.: *καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδια τινες παιᾶνας λέγουσιν,* so ist wohl kein Zweifel, dass wir den Gesang des Achilleus als Prosodion bezeichnen dürfen. — Doch noch eine andere Thatsache ergibt sich hieraus, die ich, wiewohl sie nicht streng zu meinem Thema gehört, nicht übergehen darf: Homer kennt den ursprünglichen Charakter des Paeans nicht, und seine Auffassung desselben entspricht der Auffassung der Tragiker. — Dasselbe wird auch von dem Hymnos zu sagen sein, da an der einzigen Stelle, wo die Bezeichnung *ὕμνος* vorkommt (Od. VIII, 429), dasselbe die Bedeutung ‚Weise', ‚Melodie' und zwar Melodie des episch recitierenden Gesanges hat, des Gesanges der *κλέα ἀνδρῶν*. Damit würden sich die Stellen bei Plato de re publ. X, 607, a und Athen. XIV, p. 626, b vergleichen lassen, wiewohl an diesen Stellen *ὕμνος* wirklicher Gesang, also nicht blos ‚Melodie' ist. *ὕμνος* erscheint also bei Homer in demselben Sinne wie bei den Tragikern an sehr vielen Stellen: *νόμος*. Wenn man nun aber unter *νόμος* ursprünglich etwas mehr zu verstehen hat, als bloss ‚Melodie, Weise' so wird das Gleiche auch von ‚*ὕμνος*' gelten müssen. Ich verweise nur, um viele andere bekannte Citate zu übergehen, auf Philodem. de mus. frg. X.[9])

Das Linoslied bei Homer ein den Prosodien ähnlicher Gesang.

Il. XVIII, 567 flg. wird von dem Dichter ein Winzerfestzug beschrieben. Eine Schaar von Jünglingen und Jungfrauen trägt in Körben die honigsüsse Frucht, ihr voraus schreitet ein Knabe mit dem Aulos; der Chor singt dazu, bricht in Jubelrufe aus und schreitet im Taktschritt einher. Dass hiebei nicht an einen leichten, tänzelnden Gang, sondern an eine gleichmässige, feste, schrittartige Bewegung zu denken ist, lehrt die Natur der Sache und zum Überfluss noch die etwas weitläufige Auseinandersetzung des Eustathius zu dieser Stelle.[10]) Demnach stehe ich nicht an für diese Art des Linosgesanges, wie sie hier von Homer dargestellt wird, den Charakter eines Prosodions in Anspruch zu nehmen. Dass Prosodien im Dionysus-Kult sehr gebräuchlich waren, lehren die Scholia Heph. alt. (172 ed. Gaisford.) p. 28 ed. W. A. Hoerschelmann.[11]) Überdies sind Aulos-Begleitung, Chorgesang,[12]) die marschartige Bewegung des Chores[13]) eminent charakteristische Eigenschaften eines Prosodions im alten volkstümlichen Stile, und man wird an der Bezeichnung ‚Linosgesang' hier

[8]) Eustath. zu Il. 473 sagt: *ἔστι δὲ παιήων ὕμνος τις .. εἰς Ἀπόλλωνα οὐ μόνον ἐπὶ παύσει λοιμοῦ .. ᾀδόμενος, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ παύσει πολέμου, ὡς ἐν τοῖς ὕστερον φανήσεται παρ' αὐτῷ τῷ ποιητῇ.* Die letzte Stelle kann sich nur auf Il. XXII, 391 beziehen. Die Auffassung des Eustathius ist schief, da Achilleus daselbst seinen Siegesgesang doch wahrhaftig nicht *ἐπὶ παύσει πολέμου* erhebt.

[9]) Neue Ausgabe von J. Kemke (Leipzig, Teubner 1884), p. 74 flg.

[10]) ad Iliadem v. 570 (p. 1163 a. E.).

[11]) Einladungsschrift zum Stiftungsfest der Dorp. Universität. Dorpat 1882.

[12]) Der *ἰυγμός* bezieht sich auf eine Art Ephymnion und bezeichnet einen Freudenruf am Schluss einer Strophe. Dass *ἰυγμός* hier nicht einen Weheruf bezeichne, geht aus *ἀταλὰ φρονέοντες* = ‚munteren, kindlich heiteren Sinnes' hervor. Übersetzt wird es mit ‚Gejauchze' sogar: ‚Gejodel' (!).

[13]) So interpretiere ich meines Erachtens richtig: *ῥήσσοντες ἀμαρτῇ* und das erklärend hinzugefügte: *ποσὶ σκαίροντες* nach Eustathius zu dieser Stelle. Vgl. Apoll. Rhod. I, 536—39.

Digitized by Google

schon deswegen um so weniger Anstoss zu nehmen brauchen, als der von Homer a. a. O. beschriebene Festgesang nicht minder von der echten und altertümlichen Form des ‚Linosliedes' abweicht, wie der Paean und Hymnus in der Ilias und Odyssee von ihrem ursprünglichen Charakter verschieden sind. Wenn nämlich Eustathius zu dieser Stelle und in Übereinstimmung mit ihm der Scholiast,[14]) von welchem die gemeinsame Quelle, nämlich Aristarch, nur etwas kürzer, als dies von Eustathius geschah, excerpiert worden ist, wenn nämlich, sage ich, beide nach keinem geringeren Gewährsmanne als Aristarch den homerischen Linosgesang mit Hymnus, Paean und Dithyrambus in nächste Beziehung setzen, so erkennt man daraus schon, wie wenig an jener Homerstelle von dem alten, echten Linosliede die Rede sein kann, und dass vielmehr an einen Gesang, der unserem Prosodion entspricht, zu denken ist. Diese Auffassung entspricht zudem ganz und gar den Zeugnissen der Grammatiker und Lexikographen.[15]) Dazu kommt aber, dass das aus Aegypten und Phoenicien nach Griechenland gekommene echte Linoslied auch nach seiner Einbürgerung in Griechenland vornehmlich threnetischen Charakter hatte[16]), und den Vortrag desselben nicht die Trauerflöte, sondern die hellenische Laute begleitete,[17]) dass ferner Apollodor die Linoslieder — offenbar späterer Zeit — als *σκαπανέων ᾠδὰς καὶ γεωργῶν* (III, 83) bezeichnet, und dass bei Euripides *λίνος* in der allgemeinen homerischen Bedeutung: ‚Lied' ‚Gesang,' also auch ‚Freudengesang' gebraucht wird.[18]) Aus all' diesen Gründen scheint mir zur Evidenz hervorzugehen, dass bei Homer nicht von dem alten Linosliede die Rede sein kann, das allerdings mit unseren Prosodien absolut keine Ähnlichkeit hatte, sondern von Liedern eines angeblichen, vielleicht späteren Dichters Linus, die Pausanias kennt (vgl. VIII, 18, 1), aber für unecht, d. h. dem alten Linus nicht zukommend hält. Diese mögen auch, wie Hesiod[19]) und Apollodor bezeugen, allgemein, namentlich bei dem Landvolk, im Gebrauch gewesen sein, mit dem alten Linossange haben sie sicherlich wenig Ähnlichkeit gehabt; einzelne derselben werden jedenfalls als Processionsgesänge verwendet. Damit stimmt Paus. IX, 29, 9 a. E. überein. Vielleicht gibt die Erwähnung eines jüngeren Linus in einer Sage der die Aulos-Musik besonders bevorzugenden Thebaner Aufschluss über das Linos-Problem, speziell die Erklärung für das Vorhandensein einer Gattung dem alten Linossange entgegengesetzter, späterer Linoslieder, zu denen eben das bei Homer erwähnte gehört. Eine genaue Entwicklung dieses Problems werde ich an anderer Stelle geben. Nur soviel sei hier noch bemerkt, dass jenes Fragment eines Liedes zu Ehren des mythischen Linos von Bergk, poet. lyr. III,[8] p. 1297 in vollkommen unrichtiger Form wiedergegeben ist. Bergk gibt nämlich das Liedchen nach dem Text des Scholiasten zu Hom. Il. XVIII, 570.

---

[14]) Zu V. 570 (Dindorf Schol. Gr. in Hom. Iliad. IV p. 200).

[15]) Procl. Chrest. p. 381 ed. Gaisf.; Athen. XIV 631 c.; Et. M. s. v. *ὕμνος* und *προσόδιον*. Desgleichen Hesychius und Suidas.

[16]) Die Literatur über das Linoslied ist bei Ameis-Hentze, Anhang zu Hom. Ilias VI, p. 153 angegeben. Vgl. insbesondere Preller, gr. Myth. I, p. 309 f.; Bergk, gr. L.-G. I, p. 322 flg.

[17]) Vgl. Bergk, L.-G. I, 323.

[18]) Vgl. Euripid. Herc. Fur. 348. Schol. ad Suppl. 281.

[19]) Hesiod. Frgm. CXXXII ed. Göttling aus Eustath. ad Il. p. 1222, 48.

Digitized by Google

Es ist aber bereits oben bemerkt worden, dass Eustathius und der Scholiast dieselbe Quelle benutzt haben, dass aber das Excerpt des Eustathius vollständiger als das des Scholiasten ist. Demnach ist sicher auch die ausführlichere und vollkommenere Wiedergabe jener Verse bei Eustathius die richtige, während der Scholiast den Text arg verstümmelt und gekürzt hat. Doch abgesehen hievon: schon dass die von Eustathius überlieferte Gestalt des Gedichtes den Hexameter bietet, spricht meines Erachtens für dessen Echtheit. Nun nennt aber Eustathius das Gedicht ein *ἐπίγραμμα*, und Bergk glaubt, es bezöge sich dasselbe auf das von Eustathius kurz vorher erwähnte Orphische Gedicht *Σφαῖρα*. Aber er übersieht hiebei ganz, dass, wie bereits erwähnt, beide Commentatoren eine Quelle und zwar in der oben dargestellten Weise benutzten, dass also nicht von zwei verschiedenen Gedichten, einem wirklichen Linosliede und einem Orphischen Gedichte, sondern nur von einem einzigen, und zwar einem Epigramm, wahrscheinlich sogar von einer Inschrift auf einem Linosbilde die Rede ist (vgl. Cram. Ant. Par. III, 289: *ἐπιγραφὴ ἐν Θήβαις*). Dass übrigens die *Σφαῖρα* ein Alexandrinisches Falsifikat ist, gibt auch Bergk zu.

Eigenartige Auffassung der Kultgesänge bei Homer.

Doch zurück zu Homer. Angesichts der oben erörterten Thatsache, dass der Dichter der Ilias und Odyssee jene alten Kultusgesänge: Paean, Hymnos, Prosodion, Linoslied in ihrer ursprünglichen Form nicht kennt, entsteht die weitgreifende und überaus schwierige Frage: Kannte Homer diese Gesänge in ihrer ursprünglichen Form noch nicht, oder kannte er sie in ebenderselben nicht mehr?

Nägelsbach (Anm. zur Il. I, 474) vertritt die zuerst erwähnte Ansicht, wenn er bezüglich jenes Paean, den er ‚ein Lied etwa von der Art der homerischen Hymnen' nennt, sagt: ‚der Name bezeichnet also noch keineswegs ein apollinarisches Festlied, einen Paean im engsten Sinne, sondern scheint Gattungsausdruck für jedes festliche Freudenlied.' Dieser Auffassung kann ich unmöglich beipflichten. Es liegt in der Natur der Sache, dass der *Παιάν* anfangs nicht eine weiter und später eine enger begrenzte Verwendung und Bedeutung hatte, sondern dass grade das Umgekehrte das Richtige ist. Oder könnte man sonst den allgemein verbreiteten Gebrauch des threnetischen Paeans, seine Verquickung mit dem *Προσόδιον* zum *Παιὰν προσοδιακός* bei Pindar und Anderen, endlich seine Verwendung im Kulte des Zeus, Poseidon, der Demeter, einzelner Heroen, ja sogar zum Preise siegreicher Strategen erklären?

Plato de leg. III, 700, E[20]) lässt den Athener ausdrücklich über die Vermischung der *εἴδη* und *σχήματα ᾠδῆς* Klage führen: ‚Man vermengt Threnen mit Hymnen' (also grade ihrer Natur nach entgegengesetzte Gesänge), mit einander, Paeane und Dithyramben, und was zur Kithara gesungen werden soll, lässt man zum Aulos singen'. Was also Plutarch de mus. c. 30 von der Auletik sagt[21]): *εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικήν*, wird man mit vollem Recht auch für unsere oben genannten Chorlieder in Anspruch nehmen dürfen.

So würde sich denn als Schlussfolgerung ergeben: Homers Auffassung der Prosodien und Paeane ist nicht die alte und ursprüngliche, sondern die der späteren musikalischen

[20]) Vgl. meine ‚Studien' T. I. p. 5.
[21]) A. a. O. p. 23.

Digitized by Google

Aera, und es läge somit nahe, diese meines Erachtens unleugbare Thatsache als ein neues Argument für die zuerst von Paley[22]) ausgesprochene und von Oberdick[23]) so warm verteidigte und durch selbständige Untersuchungen unterstützte, kühne Hypothese anzusehen, wonach ‚unser Homer nicht die Anfänge, sondern den Höhepunkt der griechischen Poesie bezeichnet, gleichwie das Nibelungenlied die Blüte der mitteldeutschen Dichtung',[24]) und als Zeitpunkt der Abfassung unserer Ilias das Ende des Perikleischen Zeitalters, unserer Odyssee etwa 450 anzusetzen ist, während als Ort für jene Attika, beziehungsweise Athen, für diese Gross-Griechenland oder Sicilien zu fixieren sei. Wie bestrickend aber auch die von Paley und Oberdick aus sprachlichen, antiquarischen und mythologischen Gründen entwickelten Argumente für jene Ansicht sein mögen, so meine ich doch, dass es noch einer viel eingehenderen und genaueren Untersuchung des Sprachgebrauchs bei Homer im Vergleich mit den Tragikern, Aristophanes, Plato bedarf, ehe jene Hypothese als ebenbürtig in die bunte Reihe ihrer Vorgängerinnen wird aufgenommen werden können.

Demnach ergibt sich für meine Untersuchung bezüglich der Prosodien bei Homer ein im wesentlichen negatives Resultat: Prosodien für Festzüge zu Tempeln und Altären der Götter werden überhaupt nicht erwähnt,[25]) wohl aber finden sich unter anderen Namen (Paean, Linosgesang) weltliche Festgesänge, die den Charakter von Prosodien unverkennbar an sich tragen.

II.

Plutarch de mus. c. 3 a. E. nennt zwar als den ersten Dichter von Prosodien den Tegeaten Klonas, den angeblichen ‚Erfinder' der aulodischen Nomen;[26]) aber bei der unheimlichen Konfusion und Zerfahrenheit, die im dritten, vierten und fünften Kapitel jener Schrift herrscht,[27]) muss man von vornherein dieser Notiz gegenüber, die aus Heraklides Ponticus' *εἰσαγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ* wahrscheinlich flüchtig und ohne rechtes Verständnis herübergenommen ist, skeptisch gesinnt sein.

[22]) F. A. Paley: ‚On Pseudo-archaic words and inflexions in the Homeric vocabulary and their relation to the antiquity of the Homeric poems. Journ. of Phil. VI.' ‚On Q. Smyrnaeus and the Homer of the tragic poets. Lond. 1876.' ‚Homerus Periclis aetate quinam habitus sit, quaeritur. Lond. 1877.' ‚Pre-Homeric legends of the voyage of the Argonauts. Dubl. Review XXXII, 1, p. 164—82.' ‚Postepic or imitative words in Homer. Lond. 1879.' ‚Remarks on Prof. Mahaffys account of the rise and progress of epic poetry. Lond. 1881.'

[23]) ‚Kritische Studien' (gesammelte Abhandlungen und Rezensionen). Von Dr. Joh. Oberdick. I. Münster 1884. pp. 28 flg. 56 flg. 59 flg. (Rezension der ‚Remarks').

[24]) Oberdick a. a. O. p. 61.

[25]) Der feierliche an Athenische Feste erinnernde Zug der Matronen, die mit Räucherwerk und einem kostbaren *πέπλος* zum Tempel der Athena *ἀγελείη* auf der Burg ziehen, entbehrt dem Anscheine nach eines prosodischen Gesanges. Nur v. 301 kann vielleicht *ὀλολυγῇ* als ‚Klagegesang' gedeutet werden. Vgl. Il. III, 450 und Herod. IV, 189.

[26]) Die richtige Auffassung der musikalisch-dichterischen Thätigkeit Klonas' habe ich im ersten Teile meiner ‚Studien' p. 15 entwickelt. Eine weitere Ausführung bringt Abschnitt III.

[27]) Vgl. auch Guhrauer: ‚Zur Geschichte der Aulodik', Waldenburger Programm 1879, p. 7.

Digitized by Google

Und in der That findet sich auch eine, und zwar sehr bestimmte und allem Anschein nach durchaus zuverlässige Nachricht über einen älteren Prosodien-Dichter bei Pausanias IV, 4, 1 flg., wonach es heisst: *Ἐπὶ δὲ Φίντα τοῦ Συβότα πρῶτον Μεσσήνιοι τότε τῷ Ἀπόλλωνι ἐς Δῆλον θυσίαν καὶ ἀνδρῶν χορὸν ἀποστέλλουσι· τὸ δὲ σφίσιν ᾆσμα προσόδιον ἐς τὸν θεὸν ἐδίδαξεν Εὔμηλος, εἶναι δὲ ὡς ἀληθῶς Εὐμήλου νομίζεται μόνα τὰ ἔπη ταῦτα.* Später, IV, 33, 3 citiert Pausanias sogar zwei Verse aus diesem Prosodion:[28]) Das Prosodion-Fragment des Eumelos.

Τῷ γὰρ Ἰθωμάτᾳ καταθύμιος ἔπλετο μοῖσα
Ἁ καθαρὰ καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχουσα

und V, 19, 10 erwähnt derselbe Gewährsmann nochmals dasselbe Prosodion.

Die angeführten Stellen des Pausanias haben nicht blos ein musik-historisches, sondern auch ein bedeutendes allgemein-historisches Interesse. Es erscheint demnach eine ausführlichere und allseitige Behandlung dieses Prosodions notwendig, zumal meines Wissens eine solche bisher noch nicht gegeben worden ist.

Ich schicke voraus, dass, wie der Augenschein lehrt und allgemein angenommen wird, jenes Prosodion sich auf einen musikalischen Agon beziehe, an dem die Messenier damals zum ersten Male in Delos teilnahmen, wie ja auch Plutarch ausdrücklich darauf hinweist, dass schon in uralter Zeit am Feste des Zeus Ithomatas Agonen veranstaltet wurden.[29])

Der Festzug der Messenier nach Delos fällt in die Regierungszeit des Phintas, des Sohnes des Sybotas. Beide Könige samt ihren Vorgängern: Glaukos, Isthmios, Dotadas sind Aepytiden, also aus einem Geschlechte, das sicher mit Curtius (Gr. Gesch. I, p. 134) gegen Duncker (Gesch. d. Alt. V, 412) für nichtdorisch anzusehen ist. Glaukos nämlich errichtet Heiligtümer und verbreitet den Kult des Zeus Ithomatas, einer nach Pausanias IV, 3, 9 bei den Doriern völlig unbekannten Gottheit, ebenso des Machaon, des Sohnes des Asklepios und der Messena. Ähnliches wird auch von den übrigen genannten Königen erzählt.[30]) Der Kult dieser Aepytiden ist demnach der agrarische Pelasger-Kult. An den olympischen Spielen nehmen sie den regsten Anteil und in den ersten elf Festspielen, zum letzten Male im Jahre 736, erscheinen siebenmal Messenier als Sieger. Als der Kult des Delischen Apoll sich verbreitete, und der Ruf von jenem berühmten agonistischen Feste der Jonier in Delos, von welchem der erste Hymnus des ‚blinden Sängers von Chios' ein so anziehendes Bild gibt, in Griechenland immer bedeutender wurde, nahmen auch die Messenier daran teil, und zwar zum ersten Male unter Phintas, offenbar zu einer Zeit, wo der Bacchiade Eumelos zu Korinth zu den gefeiertsten Dichtern des Peloponnes gehörte. Derselbe dichtete ihnen ein agonistisches Chorlied in Form eines Prosodions, mit welchem sie dort zum ersten Male bei dem musischen Wettkampf aufzutreten gedachten.[31])

---

[28]) Ein Versehen ist es jedenfalls nur, wenn Rossbach im Ind. lect. in Univ. Vratislav. per aest. a. MDCCCLVII habendarum (p. 18) die Verse als ‚den Anfang' des Prosodions bezeichnet.

[29]) Vgl. Duncker Gesch. d. Alt. V, p. 414.

[30]) Vgl. Paus. IV, 3, 8 flg.

[31]) Vgl. die Schilderung dieses ‚Maifestes' (cfr. Boeckh Staatshaushalt d. Ath. II, 82, A. Mommsen Heortologie p. 415 Anm.) bei Thukydides III, 104, wo insbesondere das ‚*ἐφοίτων ἀγωνιούμενοι*' zu beachten ist.

Digitized by Google

Die Teilnahme der Messenier an diesem jonischen Nationalfeste[32]) musste bei dem religiösen Gegensatze, der zwischen dem Herrschergeschlecht der Aepytiden und der Doris in Lakedaemon bestand, die Feindschaft zwischen Messenien und Lakonien erheblich verschärfen, und in der That hören wir von Pausanias, dass noch unter Phintas die ersten Streitigkeiten, die zu den Messenischen Kriegen führten ausbrachen, bis endlich unter den Söhnen jenes Königs der Krieg in aller Form begann.

Chronologische Bestimmung des Prosodions.

In welche Zeit dieses Prosodion zu setzen sei, ergibt sich aus den chronologischen Angaben über Eumelos und der Zeitbestimmung der Messenischen Kriege.

Nach Clemens Alex. in den Strom. p. 332 (vol. II, p. 107 ed. Dindorf) lebte Eumelos vor dem Elegiker Kallinus und als Zeitgenosse des Archias, mit welchem zusammen er Syrakus gegründet haben soll.[33]) Nach Holms Untersuchungen (Gesch. von Sicilien I, p. 385 u. 391 flg.)[34]) fällt die Gründung von Syrakus in das Jahr 734, so dass dieses Jahr einen annähernd sicheren chronologischen Anhaltspunkt bezüglich des Eumelos und seines Prosodions gibt. Hieronymus zu Eusebius Chron.[35]) gibt das Alter des Eumelos als gleichzeitig mit Arktinos an und zwar Olymp. IV, 4=757. Eine dritte, aber ziemlich allgemein gehaltene Normierung der Abfassung unseres Prosodions lässt sich aus Paus. IV, 4, 4 gewinnen, wo es heisst: *γενεᾷ δὲ ὕστερον κτλ.*, im Vergleich mit seiner Chronologie des ersten Messenischen Krieges. Auf diese schwierige Frage aber bis in das kleinste einzugehen, verbietet der dieser Abhandlung zu Gebote stehende Raum. — Die Auseinandersetzungen Dunckers, Gilberts und anderer Geschichtsforscher führen im allgemeinen zu dem Resultat, dass der erste Messenische Krieg später (Duncker: 735—716) anzusetzen sei und fussen auf den Angaben über die Regierungszeit des Theopompos und dem Umstande, dass bis zum Jahre 736 Messenier als Sieger in den Olympischen Spielen verzeichnet sind. Berücksichtigt man aber die Angaben über Alkamenes, in dessen zehntes Regierungsjahr die erste Olympiade fällt, der 38 Jahre regiert haben soll, unter dem ferner der Krieg begann, und der endlich vor dem fünften Jahre des Krieges gestorben sein soll, so ergibt sich annähernd das Jahr 754 als Anfang des ersten Messenischen Krieges; das Ende würde demnach etwa 735 fallen. Damit würde meines Erachtens auch die bekannte Tyrtaeus-Stelle über Theopomp[36]) nicht in Widerspruch stehen und die Regierungszeit des Phintas nach Paus. IV, 4, 4 etwa um 784 *(γενεᾷ δὲ ὕστερον)* fallen. Demnach wird man auch das Prosodion

---

[32]) Vgl. Hym. in Apoll. v. 147 flg.

[33]) Bernhardy Lit. Gesch. I[4] (Halle 1876) macht darauf aufmerksam, dass von O. Müller Dor. I, 116 dies *ἐπιβεβληκέναι τῷ Ἀρχίᾳ τῷ Συρακούσας κτίσαντι* misverstanden sei. Für unsere Untersuchung ist es nicht grade wesentlich, ob Eumelos Mitbegründer von Syrakus war oder nicht. Wert hat nur die Angabe: Eumelos war Zeitgenosse des Archias.

[34]) Anders freilich das Marm. Par. (Boeckh C. J. II, 301 und 335), wonach Boeckh und O. Müller, Dor. I, p. 122 und II, p. 487 die Gründung 758 ansetzen; und wieder anders Dion. Halic. II, 121. Vgl. Clinton fasti Hell. I, 419 und II, 264.

[35]) Vgl. Ang. Mai Script. vet. nova coll. VIII, p. 328 und 330. Mit Eusebius ist noch Cyrill. adv. Jul. p. 12 B. zu vergleichen.

[36]) Vgl. Bergk Poet. Lyr. II, 3, p. 396.

Digitized by Google

in diese Zeit 784—54, also jedenfalls vor den ersten Messenischen Krieg, setzen müssen.[37]) Dunckers Annahme 740 ist wohl zu spät und zu eng begrenzt. Dass sich mit meiner Zeitbestimmung die oben angeführten Daten der Chronisten über das Alter des Eumelos vereinigen lassen, liegt auf der Hand. —

Kritisch-exegetischer Kommentar zu dem Prosodion.

Was die Interpretation unseres Prosodions anlangt, so muss ich zunächst mancher verfehlten Übersetzung gegenüber darauf aufmerksam machen, dass ‚*καταθύμιος ἔπλετο*‘ nur bedeuten kann: ‚wurde genehm‘, nicht ‚war genehm‘. Dies scheint mir durch das *πρῶτον τότε*, sowie durch die Erwägung gefordert, dass sich zu dem alten Agon zu Ehren des Zeus nun zum ersten Male ein neuer, der des Delischen Apollo gesellte, also dem Ithomaeschen Zeus die Muse Apollos genehm wurde.[38])

Der Ausdruck ‚die Muse‘, nämlich Apollos, erinnert lebhaft an das Eumelos-Fragment bei Tzetzes (ad Hes. p. 25, 24 ed. Gaisf.), wo unter den drei Musen, den Töchtern des Apollo, die eine *κατ' ἐξοχὴν* unter dem Namen *Ἀπολλωνίς* erscheint. Die von Gottfr. Hermann vorgenommene Änderung in *Ἀχελωίς*,[39]) die auch Wilisch[40]) allerdings unter Verwerfung der G. Hermann'schen Ableitung *Ἀχελωίς* von *χέλυς* annimmt und auf Acheloos bezieht, ist durchaus unnötig, wenn man die drei Namen auf die drei Hauptvertreter der griechisch-nationalen Poesie deutet. Denn *Βορυσθενίς* bezieht Buttmann bereits ganz richtig auf die Muse der Thraker und Hyperboreer. In *Κηφισώ* finde ich nun einen Hinweis auf den Kult des Delphischen Apollo. Zwar gibt es, wie Strabo IX, 3, 17 aufzählt, sechs Flüsse resp. Quellen dieses Namens, aber Il. Π, 522 und Hom. Hym. (Π) in Apoll. v. 241, sowie der Umstand, dass *Κηφισώ* als Tochter Apollos bezeichnet wird, rechtfertigen meine Annahme. Demnach sehe ich in Kephiso die Muse des dorischen Stammes, der bekanntlich seit alter Zeit das hervorragendste Glied der Delphischen Festverbindung war, während *Ἀπολλωνίς* leicht auf Delos, den Geburtsort Apollos, bezogen wird. Es erscheint daher die von Delos *κατ' ἐξοχὴν: Ἀπολλωνίς* d. i. ‚Apollokind‘ genannte Muse als Vertreterin der jonisch-attischen Stämme, die ihren religiösen Mittelpunkt in Delos hatten.[41]) Wer also, wie unsere Messenier zur Zeit des Phintas, zu den musischen Agonen nach Delos zog, mochte mit Recht, wie in unserem Fragment geschieht, diese ‚Delische‘ Muse preisen.

Den zweiten Vers unseres Prosodions ergänzte Bergk zu einem intakten Hexameter, indem er zu schreiben vorschlug: *ἁ καθαρὰν κιθαρὰν, καὶ ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχουσα.* Die Vermutung ist ansprechend, aber die in der Anmerkung gegebene Erläuterung (poet. lyr. II, p. 801) entschieden unrichtig. An eine Polemik des Eumelos gegen die ‚ars tibicinum,

---

[37]) Eine frühere Ansetzung des ersten Messenischen Krieges scheint mir erforderlich zu sein mit Rücksicht auf des Tyrtaeus ‚*αἰχμηταὶ πατέρων ἡμετέρων πατέρες*‘, sowie unter der Voraussetzung (Duncker), dass das Jahr 644, Olymp. XXXIV, wo Pantaleon von Pisa den Eleern die Agonothesie entriss, weil die Spartaner durch den Krieg mit den Messeniern in Anspruch genommen waren und ihren Bundesgenossen nicht helfen konnten, in den zweiten Messenischen Krieg fallen muss.

[38]) Vgl. Duncker V, 414; Wilisch a. a. O. p. 41.

[39]) G. Hermann Opusc. II, 299 flg.

[40]) a. a. O. p. 40.

[41]) Vgl. hierüber Preller, Mythol. I, 160.

Digitized by Google

quae tunc in Graecia laetissima capiebat incrementa', ist nämlich nicht zu denken. In Eumelos' Zeit war die epische Poesie vorherrschend; auch die Elegie war bereits verbreitet. Dies geht aus der oben erwähnten chronologischen Notiz, wonach Eumelos als Zeitgenosse des Kratinos bezeichnet wird, deutlich hervor. Die Aulos-Musik aber und speziell die Aulodik, auf welche sich Bergks Äusserung ganz allein beziehen kann, gelangte erst durch Klonas (Plut. des mus. c. 3), also nach Terpander, zu künstlerischer Bedeutung.[42]) Dieser Umstand widerspricht selbst der spätesten Ansetzung des ersten Messenischen Krieges (730—710), um wie viel mehr erst der oben entwickelten.[43])

Erwägt man nun, dass, wie bereits oben erwähnt, unter Phintas der Gegensatz zwischen Messeniern und Doriern bedeutend verschärft wurde; dass wir ferner einen antidorischen Kult des Apollo in Messenien kennen, dass endlich in *ἐλεύθερα σάμβαλ' ἔχουσα* vielleicht ein Seitenblick auf die Bedrohung der Freiheit der Messenier durch die Dorier in Sparta verborgen liegt, so wird man auch in der nachdrücklichen Betonung des Attributes *ἁ καθαρὰ*, oder wie Bergk will: *ἁ καθαρὰν κιθαρὰν*, das Gewicht irgend eines Gegensatzes unbedingt heraus fühlen müssen. Aber diesen Gegensatz bildet nicht, wie oben bewiesen, die Aulos-Musik, er muss vielmehr in einem charakteristischen Merkmale jener ‚Delischen' Muse d. h. der an jenen Agonen gebräuchlichen Kitharodik liegen. Vielleicht ist unter der *Μοῖσα καθαρὰ* die für die Kitharodik passendste, einfachste und älteste *ἁρμονία*, die aeolische Tonart gemeint.[44]) Ich begründe meine Vermutung durch den Hinweis auf die bekannte Thatsache, dass die aeolische Harmonie als die *κιθαρῳδικωτάτη* bis in die späteste Zeit bezeichnet wurde. Ferner war noch zu Terpanders Zeit ausser der Dorischen nur die Aeolische Tonart im Peloponnes bekannt,[45]) während die jonische Tonart, an die vielleicht am ehesten nach der Lage der Verhältnisse zu denken wäre, erst in nachterpandrischer Zeit erwähnt wird. An die dritte der ältesten Tonarten aber, an die dorische, zu denken, verbietet der oben nachgewiesene unleugbare Gegensatz zwischen den Doriern und Messeniern.

Ist meine Auffassung die richtige, so läge es nahe, die Stelle durch eine Konjektur herzustellen. Ich stehe indessen davon ab, weil demjenigen, der im zweiten Verse durchaus einen intakten Hexameter verlangt, die auch meiner Auffassung und Interpretation entsprechende Bergk'sche Konjektur vollkommen Genüge thut.

Beziehung des Prosodions zu den Epigrammen der Kypseloslade.

Noch ein Umstand ist bei der Besprechung unseres Eumelos-Fragmentes hervorzuheben. Pausanias gibt V, cc. 17, 18, 19 eine Beschreibung der Kypselos-Lade. Am Schluss (V, 19, 10) heisst es: *τὰ ἐπιγράμματα δὲ τὰ ἐπ' αὐτῆς τάχα μέν που καὶ ἄλλος τις ἂν εἴη πεποιηκώς, τῆς δὲ ὑπονοίας τὸ πολὺ ἐς Εὔμηλον τὸν Κορίνθιον εἶχεν ἡμῖν, ἄλλων δὲ ἕνεκα καὶ*

[42]) Vgl. meine Studien T. I, Abschnitt III.

[43]) Vgl. Anm. 37.

[44]) Die Bedeutung der aeolischen Tonleiter als der Normaltonleiter der Griechen auch für die spätere und späteste Zeit, speziell für die Bildung der Ambrosianischen Kirchentöne habe ich in Phil. Anz. XIII, 3, 244—246 gegen Brambach: („Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter, ihre Beziehungen zur griech.-röm. Musik etc. Leipz. Teubner 1881') nachgewiesen.

[45]) Vgl. Westphal, Mus.-Gesch., Metrik, insbesondere: ‚Die Musik des gr. Altertumes. Leipz. 1883'.

Digitized by Google

τοῦ προσοδίου μάλιστα, ὃ ἐποίησεν ἐς Δῆλον. Also Pausanias, der unser Prosodion genau kannte und, wie oben erwähnt (p. 7), für den einzig echten Überrest Eumelischer Dichtungen hielt, fand irgend welche auffallende Ähnlichkeit zwischen jenen Epigrammen und unserem Prosodion.[46]) Es wird sich nur fragen: war die offenkundige Ähnlichkeit formaler oder materieller Art? Was die Form der Hexameter anbetrifft, so sind die Epigramme wie die beiden Verse unseres Prosodions ziemlich hartklingend und tragen unverkennbar archaistisches Gepräge. Dementsprechend trägt auch der sprachliche Ausdruck ähnlichen Charakter, und nur selten zeigen die Epigramme einen leichteren, minder steifen Ton. Indessen ist diese sehr ins Allgemeine gehende Ähnlichkeit wohl nicht so auffällig gewesen. Näher scheint mir der Gedanke zu liegen: die Epigramme und unser Prosodion enthielten eine Anzahl Verse, die später formelhaft verwendet wurden, vielleicht auch in früherer Zeit bereits formelhaft waren. So trägt z. B. der bei Clem. Alex. Strom. p. 742 (III, 131, 13 ed. Dind.) ‚Μνημοσύνης καὶ Ζηνὸς Ὀλυμπίου ἐννέα κοῦραι' offenbar derartigen Charakter.[47]) Da nun unser Prosodion ein Wettgesang für die Apollinischen Agonen in Delos war, und ich schon in *Μοῖσα* einen Hinweis auf die *Ἀπολλωνίς* richtig erkannt zu haben glaube, so stehe ich nicht an, die beiden formelhaften Verse der Kypseloslade:[48])

Λατοίδας . . . ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων
Μοισᾶν δ' ἀμφ' αὐτὸν χαρίεις χορὸς, αἶσι κατάρχει

dem Prosodion des Eumelos zu vindicieren.

Bestätigt sich meine Vermutung, so hätten wir hier Verse eines Prosodions ganz ähnlich als Inschrift verwendet, wie vordem (vgl. p. 5) Verse eines angeblichen Linosliedes.

III.

Die beiden vorhergehenden Abschnitte zeigten das Prosodion unter der Herrschaft des Epos, dessen Form es, wie aus dem eben behandelten Eumelos-Fragment zu schliessen ist, angenommen hatte. Indessen erscheint der so überaus kunstvoll und symmetrisch gebaute epische Hexameter selbst wieder als das Produkt einer längeren Kunstentwickelung, und Rossbach-Westphal sehen unzweifelhaft richtig die daktylische Tripodie als die Grundform des epischen Versmasses an.[49]) Nach dem Schol. metr. zu Hec. 461 trägt aber dieser Vers den Namen *προσοδιακός;* ist diese Angabe richtig, so würde es gestattet sein aus

Metrische Form der ältesten Prosodien.

[46]) Dass man auf die Vermutung des Pausanias, Eumelos sei der Verfasser der Epigramme gewesen, nicht weiter eingehen darf, wird wohl Jedem einleuchten.

[47]) Vgl. hierüber Wilisch a. a. O. p. 39.

[48]) Paus. V, 18, 4. *οὗτος τάχ'* habe ich absichtlich als Hinweis des Epigrammatikers auf die plastische Darstellung unterdrückt. Auch in dem Epigramm V, 18, 2 ist Apollo erwähnt, und bei V, 18, 3: ‚*Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτη*' liegt eine Beziehung zu Eumelos' *Κορινθιακὰ* allem Anschein nach zum mindesten nicht fern.

[49]) Den jüngsten Angriff auf diese Theorie in den ‚N. Jahrb. f. Phil. X. XI. Leipzig 1884' (Conrad Hermann: ‚Zu den daktylo-epitritischen Strophen bei Pindar') p. 484 flg. lasse ich hier unberücksichtigt, weil jenem Elaborate gänzlich das Gepräge ernster Wissenschaft fehlt.

Digitized by Google

dieser Bezeichnung den Schluss zu ziehen, dass die ältesten Prosodien in daktylischen Tripodien komponiert waren, und dass die allmähliche Entwickelung eines solchen Tripodien-Paares zu dem epischen Verse auch den Prosodien eine neue Form gegeben habe.

Wie dem aber auch immer sein mag, soviel steht fest, dass für alle spätere Zeiten der dreitaktige Rhythmus in der Komposition der Prosodien charakteristisch blieb. Zu ihm kehrte man zurück, als die ausschliessliche Herrschaft des Epos in der griechischen Poesie vorüber war, und die lyrische Poesie auf grund eigener und selbständiger metrisch-musikalischer Formen sich zu entwickeln begann. Für die meisten dieser rhythmischen Neubildungen aber war das Mass der Prosodien die Grundform, so dass der Prosodiakos (allerdings meistenteils unter der Bezeichnung: *ῥυθμὸς κατ' ἐνόπλιον*) für das vulgärste Mass galt, und die Kenntnis desselben als das A-B-C der metrischen Disciplin schon in alter Zeit angesehen wurde.[50])

Bei den äusserst spärlichen Fragmenten, die von Prosodien erhalten sind, wird man nur an der metrischen Umgestaltung, die das prosodische Mass erfuhr, ein Bild von der kunstmässigen Weiterentwicklung der Prosodien gewinnen können. Demgemäss werden die Schriften der griechischen Musiker und insbesondere Plutarchs de musica die Hauptquelle für mein Thema bilden müssen.

Nach Rossbach-Westphals Annahme[51]) suchte man den daktylischen Prosodiakos für den Marschschritt geeigneter zu machen, indem man diese Reihe mit einer Anacrusis beginnen und katalektisch endigen liess, so dass demnach der Prosodiakos folgende metrische Form erhielt:

$$\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup -$$

Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass eine derartige Umgestaltung gleichzeitig mit der weiteren Verbreitung der Aulos-Musik in Griechenland stattfand, oder dass zum mindesten diejenigen Stämme, bei welchen diese Musikgattung zeitig zur Blüte gelangte, wie die Phrygier, Lydier, Arkadier, Thebaner jenen oder einen ähnlichen Rhythmus schon in frühester Zeit kannten. Ich schliesse dies aus der Notiz bei Plutarch de mus. c. 29, wonach Olympos[52]) der Erfinder des Prosodiakos gewesen sein soll; in diesem Rhythmus komponierte er den Nomos auf Ares. Die letztere Angabe wird sich mit Rücksicht auf Athen. XIV, 630 f.: . . . *ἐμβατήρια ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται* um so leichter auf die den Prosodien ähnlichen embaterischen Gesänge beziehen lassen, als ja bekanntlich das enoplische Mass identisch mit dem prosodischen erscheint.

Die aulodischen Nomen und Prosodien des Klonas.

Noch mehr aber wird meine Annahme, die Aulos-Musik habe auf das prosodische Versmass umgestaltend eingewirkt, durch die bekannte Plutarch-Stelle (de mus. c. 3) bestätigt. Hier heisst es: . . *τὸν Τέρπανδρον ἔφη* (scil. Heraclides Ponticus in der *εἰσαγωγῇ*) *κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν . . . Ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν τὸν πρῶτον συστησά-*

[50]) Vgl. die reizende Persiflage einer musikalischen Unterrichtsstunde bei Aristoph. Nub. 651.

[51]) Rossbach Ind. lect. (de metro prosodiaco comm. I) Vratisl. 1857.

[52]) Vgl. ‚Studien T. I' p. 22. Meiner über Olympos daselbst geäusserten Meinung pflichtet auch v. Jan bei (Phil. Rundschau III, 14, 437).

Digitized by Google

μενον τοὺς αὐλῳδικοὺς νομους καὶ τὰ προσόδια ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι. Um zum richtigen Verständnis der Stelle zu gelangen, wird man im Auge behalten müssen, dass ebenso wie zu *‚Τέρπανδρον': ‚κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων'* als näher charakterisierendes Attribut zugefügt ist, auch *Κλονᾶ* seine attributive Bestimmung in *‚τὸν πρῶτον κτλ.'* hat, und dass es Plutarch zunächst darauf ankommt, beide Tondichter als Epiker und Elegiker hinzustellen. Daraus ergibt sich, dass Westphal (Plutarch de mus. p. 69 flg.) die Stelle zu flüchtig behandelt, und seine Darstellung zum mindesten nicht ganz korrekt ist. Auch Bergk hat die Stelle misverstanden, wenn er annimmt,[53]) die aulodischen Nomen des Klonas seien in Distichen, die Prosodien in Hexametern gedichtet gewesen. Will man überhaupt aus der Stelle einen Schluss ziehen, so wird man zunächst mit Westphal (Mus.-G. p. 99) annehmen dürfen, die Prosodien seien ihrem Wesen nach den aulodischen Nomen in mancher Beziehung ähnlich gewesen, einzelne mögen vielleicht sogar als eine besondere Art dieser Nomen angesehen worden sein.[54]) Des Weiteren aber wird man aus der in jenem Abschnitt der Plutarchischen Schrift offenkundig durchgeführten Gegenüberstellung von Kitharodik und Aulodik schliessen können, Klonas habe die Neuerungen Terpanders auf dem Gebiet der Kitharodik auf das der Aulodik übertragen. Nun sind aber bekanntlich einzelne Fragmente der kitharodischen Nomen-Poesie Terpanders, welche ganz andre Rhythmen als das epische oder elegische Mass zeigen, erhalten; desgleichen bestätigen Plut. c. 4, Poll. IV, 65 und Suidas s. v. *Ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον* das Vorhandensein anderer Rhythmen in den Terpandrischen Nomen.[55]) Demnach wird man sicher annehmen dürfen, dass die aulodischen Nomen und die Prosodien des Klonas nicht im epischen oder elegischen Masse, sondern in den der Aulos-Musik eigenen Rhythmen komponiert waren. Zu diesen letzteren aber gehörte zweifellos in allererster Reihe der Prosodiakos, und zwar nicht in der dem epischen Hexameter zu Grunde liegenden Form der daktylischen Tripodie, sondern in dem mit der Anakrusis beginnenden *σχῆμα*. Nur bei dieser Auffassung tritt meines Erachtens die dem ganzen Abschnitt eigentümliche, die gegenseitigen Beziehungen zwischen Kitharodik und Aulodik stark betonende Diction Plutarchs zu Tage.

Klonas' Wirksamkeit auf dem Gebiete der aulodischen Nomen und Prosodien.

Schon im ersten Teile meiner ‚Studien' (p. 14) habe ich beiläufig erwähnt, dass *‚πρῶτον συστησάμενον'* an unserer Stelle nicht heissen könne: Klonas habe die Prosodien erfunden, noch, wie Westphal sagt: ‚aufgebracht.' Die schwierige Frage, wie man sich die Thätigkeit des Klonas in bezug auf unsere Prosodien und auf die aulodischen Nomen zu denken habe, hat aber grade in jenem Verbum, das anscheinend in derselben Bedeutung im c. 5 zweimal vorkommt, seinen Angelpunkt. Um die richtige Bedeutung zu finden, wird man auch hier davon ausgehen müssen, dass die Darstellung Plutarchs in diesem ganzen Abschnitt schablonenmässig erscheint und Widersprüche enthält. Im Kapitel 4 wird die künst-

---

[53]) L.-G. II, p. 136 und p. 218.

[54]) So der *ν. κωμάρχιος*, ein Gesang zum heiteren Zug der Komasten etwa in der von Homer Il. XVIII, v. 568 flg. beschriebenen und im Abschnitt I auseinandergesetzten Weise.

[55]) Vgl. hierzu auch die in Teil I, p. 15 flg. entwickelte Bedeutung von *μέλη περιτιθέναι*.

Digitized by Google

lerische Thätigkeit des Klonas viel später als Terpander angesetzt, nach c. 5 lebt Klonas *ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου.*[56]) Wie schematisch die Form ist, lehrt ein kurzer Überblick über den Abschnitt, der zugleich zeigt, dass die Entwicklung der Aulodik vollständig conform der Ausbildung der Kitharodik war, und dass man Klonas mit Recht den ‚Terpander' der Aulodik nennen kann. Es wird namentlich wichtig sein, folgende Stellen einander gegenüberzustellen:

Kitharodik.	Aulodik.
c. 3. . . *τὸν T. κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.*	c. 3. *Ὁμοίως T. Κλονᾶν τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλῳδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγομέναι.*
c. 5. *τινὰς δὲ τῶν κιθαρῳδικῶν τῶν ὑπὸ T. πεποιημένων Φιλάμμονά φασι τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.*	c. 5. *ἄλλοι δέ τινες τῶν συγγραφέων Ἀρδαλόν φασι τὸν Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν αὐλῳδικὴν συστήσασθαι μοῦσαν.*

Das Kapitel 6 enthält die Weiterentwicklung der Kitharodik nach Terpander, insbesondere werden *Κηπίων* und *Περίκλειτος* als der Lesbischen Schule angehörig bezeichnet. In Bezug auf Klonas ist in ähnlicher Weise bereits früher c. 3 Polymnestos und c. 5 ein zweiter Polymnestos, der Sohn jenes ersten, in gleichem Zusammenhange genannt worden. In c. 9 folgt alsdann eine kurze Übersicht über die Vertreter der zweiten musischen Katastasis und zwar in ausgesprochener Beziehung zur

Kitharodik (Terpander):	Aulodik (Klonas):
Thaletas, Xenodamos und Xenokritos.	Polymnestos (hier nur einer dieses Namens erwähnt) und Sakadas.

In der Darstellung Plutarchs sind zwar allenthalben Spuren flüchtiger Kompilation unverkennbar, überall aber tritt bald mehr, bald minder deutlich zu Tage, dass die von Plutarch benutzten Quellen trotz mancher Widersprüche darin übereinstimmten, dass sich die Gesänge mit Aulos-Begleitung, wenigstens in der Zeit der ersten und zweiten musischen Katastasis, conform den Gesängen zur Kithara entwickelt haben. Nun sagt aber Plutarch (nach Heraklides) ausdrücklich von Terpander: ‚*ἀποφῆναι δὲ τοῦτον ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρῳδικοῖς νόμοις* und c. 4: *Οἱ δὲ τῆς κιθαρῳδίας νόμοι πρότερον πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλῳδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου. ἐκεῖνος γοῦν τοὺς κιθαρῳδικοὺς πρότερος ὠνόμασε, βοιώτιόν τινα καὶ αἰόλιον, τροχαῖόν τε καὶ ὄξύν, Κηπίωνά τε καὶ Τερπάνδρειον καλῶν, ἀλλὰ μὴν καὶ τετραοίδιον.* Ich kann nach diesen Stellen nur annehmen, dass diese *κατάστασις* Terpanders (vgl. *κατεστά-*

[56]) Der Versuch Westphals den Widerspruch zu erklären scheint mir nicht gelungen. Aber selbst zugegeben, dass c. 5 aus anderer Quelle geflossen ist, bleibt es doch eine schwere Gedankenlosigkeit zwei verschiedene sich direkt widersprechende Angaben in zwei auf einander folgenden Kapiteln zu machen. Übrigens findet sich wenige Kapitel später (9. 10.) ein ähnlicher Widerspruch. c. 9 werden Thaletas und Xenokritos als Dichter von Paeanen mit aller Bestimmtheit genannt, während es c. 10 von Thaletas heisst: . . ‚*περὶ Θαλήτα . . εἰ παιάνων γεγένηται ποιητὴς ἀμφισβητεῖται*', und in ganz ähnlicher Wendung wenige Zeilen später dasselbe von Xenokritos gesagt wird. Vgl. Walthers treffliche Abhandlung: ‚Com. de Graec. hyporch. p. I'. p. 14. Jahresbericht d. Gymnasiums zu Bochum 1874.

Digitized by Google

ϑησαν) darin bestand, dass er die ‚Weisen' (‚Töne') benannte, d. h. sie nach Ethos, Tonart, Tonlage, Rhythmus genau normierte. Die Annahme, alle diese Nomoi seien Original-Kompositionen Terpanders ist eine irrige: dafür spricht die ausdrückliche Erwähnung eines *Τερπάνδρειος*, der offenbar als Terpandrische Original-Weise im Gegensatz steht zu den anderen volkstümlichen, althergebrachten und von Terpander nach den oben angegebenen Principien fixierten Weisen. Es ist sehr leicht denkbar, dass unter der Herrschaft der Alles förmlich nivellierenden epischen Form das Ethos und der Charakter einzelner Rhythmen, vielleicht auch der ältesten Tonarten verwischt worden war. Terpander war auf dem Gebiet der Musik und speziell der Kitharodik der bedeutsamste Reformator, der mit richtigem Verständnis für die Eigentümlichkeit der alten Weisen ihr Ethos neu fixierte und jeder einzelnen einen ihre Eigenart sei es nach Tonart, Tonlage, Rhythmus, Tropos oder nationalem Charakter kennzeichnenden Namen gab. Der Weise konnten beliebig neue Worte untergelegt werden. Dies schloss jedoch nicht aus, dass neue ‚Töne' komponiert wurden, wie dies von Terpander und Kepion, seinem Schüler, sicher anzunehmen ist.

Was Terpander auf dem Gebiet der Kitharodik that, vollbrachte Klonas auf dem der Aulodik und der offenbar damals schon in mannigfaltiger Verwendung gebrauchten, alten, volkstümlichen Prosodien. Die Sikyonische Festchronik schreibt Klonas nur zwei aulodische Nomen zu, Plutarch zählt nichtsdestoweniger sieben auf. Wir werden auch hier vielleicht nur jene zwei: den *νόμος ἀπόϑετος* und *σχοινίων* als Original-Kompositionen des Klonas anzusehen haben, während die übrigen von Klonas normierte, dem Wesen der Aulos-Musik angepasste, ihrem Ethos nach bestimmt fixierte Nomen sind. Die ganz und gar allgemein gehaltenen Namen: *ἔλεγος, κωμάρχιος, ἐπικήδειος* (?), *τριμερής*[57]) sprechen für meine Annahme. In dem *κωμάρχιος* wird man, wie bereits Westphal (Mus.-Gesch. p. 99) richtig bemerkt hat, ein ‚Prosodion' erkennen können, etwa nach Art des bei Homer beschriebenen Linosgesanges. Dabei darf nicht auffallen, dass dies Prosodion als *νόμος* bezeichnet wird. Ich erinnere an die bereits oben erwähnte Auffassung der Prosodien als einer besonderen Gattung der Nomoi und die allgemeine Bedeutung von *νόμος* überhaupt: = ‚Weise', ‚Ton'. Übrigens erwähnt auch Rossbach (de prosodiaco p. 20) den aulodischen Nomos ‚Kradies' als Gesang bei dem Festzuge der Thargelien. Dass auch ein aulodischer Nomos *Κηπίων* erwähnt wird, hat nichts Auffallendes: *Κηπίων* war, wie es scheint, Kitharode und Aulode, ganz ebenso wie dies von Klonas und Polymnestos (Schol. Arist. Equ. 1284) bezeugt ist. Als Schüler Terpanders war er sicher auch ein Zeitgenosse des Klonas und Zeuge des Aufblühens der Aulodik durch die künstlerische Wirksamkeit des Klonas.

Um der Möglichkeit eines Missverständnisses meiner soeben entwickelten Auffassung

[57]) Der *νόμος τριμερής* (nicht *τριμελής*) des Klonas ist keineswegs identisch mit dem unter demselben Namen angeführten, aber vielleicht richtiger *τριμελής* zu bezeichnenden Nomos des Sakadas. Der Nomos des Klonas war eben ein dreiteiliger, nichts weiter, und war, wie sich nach der obigen Auseinandersetzung ergibt, die von Klonas vorgenommene Anwendung der Terpandrischen Nomosform auf die Aulodik. Denn der Terpandrischen Form liegt offenbar die Dreiteilung zu Grunde. Der chorische Nomos des Sakadas mit seinen kühnen harmonischen *μεταβολαί* war zwar auch dreiteilig, zeigte aber drei nach den Tonarten gänzlich verschiedene Teile. Für ihn scheint also der Name: *τριμελής* ungleich bezeichnender.

Digitized by Google

vorzubeugen, möchte ich hervorheben, dass ich keineswegs die gesamte Thätigkeit eines Terpander oder Klonas auf das angedeutete Gebiet beschränkt wissen will. Die Neugestaltung des Nomos in bezug auf die Oekonomie desselben, die Verdienste um die Ausbildung der griechischen Musik bleiben selbstredend ungeschmälert. Ausser dieser Thätigkeit aber vindiciere ich in erster Reihe Terpander noch das Verdienst der Reorganisation der alten volkstümlichen Musik und meine, dass grade jene Plutarchstelle sich auf dies letztere Verdienst der beiden Tondichter beziehe.

Was von den aulodischen Nomen gilt, muss sich selbstredend aber auch nach dem Zusammenhang der Stelle auf die Prosodien beziehen lassen. Man wird also kaum irren, wenn man in Klonas den Neubegründer der prosodischen Dichtungen anerkennt. Er war bemüht, die Aulodik der Kitharodik ebenbürtig zu gestalten. In bezug auf die spezifisch-aulodische Nomenpoesie war freilich seine Thätigkeit keine recht nachhaltige. Es ist ja bekannt, dass die Aulodik wegen ihres düsteren Charakters bald aus der Zahl der Kunstproduktionen gestrichen wurde. Hingegen haben die Prosodien um so längere Dauer gehabt; hier werden sicherlich die Verdienste des Klonas nachhaltiger gewesen sein. Vor allem wird man ihm die Übertragung (vielleicht auch eine blosse Rückübertragung) der eine Zeit lang zur Kithara gesungenen prosodischen Kompositionen auf die Aulos-Musik zuschreiben müssen. Damit musste aber notwendiger Weise eine Änderung in der Aulos-Technik eintreten, wenn anders bei der weiteren Ausbildung der Tonskalen und Tonarten in jener Zeit der Aulos die Stelle der durch Terpander bekanntlich bedeutend vervollkommneten Kithara auch nur in geringem Masse ersetzen sollte.[58]) So scheint denn die Thätigkeit des Klonas in dieser Beziehung eine umfangreichere und mehr ins Einzelne gehende gewesen zu sein, als die des Terpander nach derselben Seite hin. Dieser fixierte einfach die bereits zur Kithara vorgetragenen Weisen nach Ethos, Tonlage, Tonart u. s. w., jener übertrug die Weisen auf Aulos-Musik und musste sie demgemäss modificieren, genug, es war mehr eigenes Dazuthun bei Klonas als bei Terpander erforderlich. Dem scheint denn auch zu entsprechen, dass Plutarch bei Terpander die Ausdrücke: *κατεστάθησαν* und *ὠνόμασε* gebraucht, während er die Thätigkeit des Klonas durch *συστήσασθαι* = componere charakterisiert. Es wird demnach *συστήσασθαι* sowohl die ordnende Thätigkeit des Neubegründers der Aulodik, als die Wirksamkeit des Arrangeurs bezeichnen.

IV.

Über die verschiedenen durch die alten Rhythmiker und Musiker uns überlieferten Formen des Prosodiakos hat Rossbach im Ind. lect. (de metro prosod. commentatio I.) Vratisl. 1857 in ausführlicher Weise gehandelt; desgleichen auch über die Zusammensetzungen und Erweiterungen desselben, welche insbesondere durch Thaletas und Archilochos vorgenommen worden sind. Da ich in allen wesentlichen Punkten mit dem genann-

[58]) Vgl. Westphals bewundernswerthes neues Werk: ‚Aristoxenus' von Tarent Melik und Rhythmik. Leipzig 1883'. p. 457.

Digitized by Google

ten Gelehrten übereinstimme, insbesondere auch seine Verwerfung der Bergk'schen Theorie (vgl. p. 13 flg.) für begründet erachte, übergehe ich alle diese Fragen mit dem Hinweis auf die Abschnitte I, II und III der oben genannten Abhandlung. Einiges indessen, was Rossbach nicht berührt hat, möchte ich hier ergänzend nachtragen.

Der Prosodiakos nach dem Scholiasten zu Pindar

So ist offenbar das Scholion zu Pind. Olymp. 3, das von unserem Prosodiakos handelt, verderbt: *σύγκειται δὲ τὸ προσοδιακὸν ἐξ ἰωνικοῦ ἀπο μείζονος καὶ χοριάμβου, πολλάκις δὲ τρέπεται ὁ ἰωνικὸς κατὰ τὴν ἀρχὴν εἰς τὸν συγγενῆ τροχαῖον, ὡς γίνεσθαι παίων δεύτερος.* Es ist klar, dass sich die Umwandlung oder Umkehrung des Jonicus in den Trochaeus nur auf die ersten zwei Silben des Jonicus beziehen kann, wenn das Scholion überhaupt irgend welchen Sinn haben soll. Ebenso einleuchtend ist es aber auch, dass der also verwandelte Jonicus nicht den Paeon secundus (∪ – ∪∪), wie verlangt, sondern den Paeon primus (– ∪ ∪∪) gibt. Gemeint kann aber nur die erste Form sein, die den Anfang des Prosodiakos vollständig richtig bietet (⏑ _ ∪∪). Die Stelle ist aus Heph. p. 86 zu emendieren. Daselbst findet sich: *καὶ ἀπὸ ἰάμβου ἄρχονται ἐν τῷ ἀναπαιστικῷ . . ὡς δυναμένου καὶ τοῦ παιῶνος δευτέρου ἀντὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος παραλαμβάνεσθαι, ἵνα μὴ ἀπεοικὸς τῷ προσοδιακῷ γένηται τὸ ἀναπαιστικόν. τροχαῖον* ist demnach Verschreibung für *ἴαμβον*. Die Veranlassung zu der Verschreibung liegt in dem nichtverstandenen *συγγενῆ*, das vom Scholiasten auf Gleichheit im steigenden oder fallenden Rhythmus bezogen wurde, während es sich nur auf die Gleichheit des rhythmischen *γένος* beziehen kann. Es ist also zu lesen: *πολλάκις δὲ τρέπεται ὁ ἰωνικὸς κατὰ τὴν ἀρχὴν εἰς τὸν συγγενῆ ἴαμβον ὡς γίνεσθαι παίων δεύτερος.*

Anfänge systematischer Bildung.

Ferner sind zwei jedenfalls bereits von Alkman herrührende Erweiterungen des Prosodiakos zu erwähnen: zunächst der als Metrum Thesmophorion von Mar. Vict. (p. 2592, bei Keil Gr. lat. VI, p. 145, 19), als Stesichoreum von Servius de cent. metr. (p. 1821, bei Keil IV, p. 462, 20) bezeichnete akatalektische anapaestische Trimeter. Desgleichen wird ein katalektischer Trimeter von Mar. Vict. p. 2522 (Keil VI, p. 77, 14) und von Servius a. a. O. (Keil IV, p. 462, 18) ausdrücklich als Alkmanisches Metrum bezeichnet. Wenn bei Mar. Vict. dasselbe Metrum als ‚embaterium' oder ‚Messeniacum' bezeichnet wird, so scheint dies auf der bekannten Verwechselung des Prosodiakos mit dem Paroemiakos zu beruhen, von der Rossbach spricht (de prosod. I p. 13). Grade die letztere Bildung scheint zur systematischen Composition der Prosodiaci Anlass gegeben zu haben. Die öftere Wiederholung der akatalektischen Tripodie und die naturgemässe Anfügung der abschliessenden und beruhigenden katalektischen als clausula führte zur Bildung des *σύστημα*. Schon in dem bekannten Chelidonismus findet sich der Prosodiakos stichisch gebraucht. Man wird überall die Arsis des zweiten Fusses als *τρίσημος* durch Synkope der nächsten Thesis anzusehen haben. Hierdurch erhält dieses Gedicht den richtigen rhythmischen Fluss und systematischen Charakter. Für *οὐκ ἀπωθεῖται*, (v. 1037), das sich dem Rhythmus nicht fügt, könnte wohl *οὐκ ἀπόθεστον*, wie ich zu lesen vorschlage, das Richtige herstellen. Die Ableitung des Wortes von *θέσσασθαι* ist sehr wohl zu billigen, und die Bedeutung desselben = ‚nicht zu verachten' entspricht meiner Empfindung nach ganz unbedenklich dem Ton des Liedchens. Mit *πότερ' ἀπίωμες* beginnt alsdann der jambische Rhythmus.

Digitized by Google

Der aus später Zeit stammende prosodische Paean auf Lysander[59]) zeigt, wenn man Bergks Konjektur im letzten Verse annimmt, ein vollkommen gesetzmässig gebildetes, aus aeolischen akatalektischen Prosodiaci bestehendes System mit katalektischem Schlusse. Ob das Gedicht der Telesilla, von welchem nur die zwei in logaoedischen Prosodiaci komponierten Verse erhalten sind: *ἄδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι, φεύγοισα τὸν Ἄλφεον* ähnliche systematische Komposition hatte, lässt sich nicht entscheiden.

Prosodische Gesänge bei Aristophanes.

Ein treues Bild prosodischer Gesänge aber geben die Aristophaneischen Nachbildungen volkstümlicher Lieder; so namentlich die beiden Hymenaeen in den ‚Vögeln' v. 1731 flg. und der Schlussgesang im ‚Frieden' v. 1329 flg., das Prosodion zu Ehren der Ceres in den ‚Fröschen' v. 448—460,[60]) wie auch jener aus Prosodiaci bestehende Wechselgesang in den ‚Rittern' v. 1111 flg. In allen diesen Gesängen ist die Komposition strophisch. Der Hymenaeus in den ‚Vögeln' ist streng systematisch gebaut, die Anakrusis bald lang, bald kurz gebraucht, die lange Anakrusis respondiert der kurzen (vgl. 1731 und 1737), der Hiatus ist vermieden, und die kurzen Silben am Ende der Verse 1733 und 34 sind nach dem Gesetz der systematischen Bildung als Positionslängen anzusehen.

Eine Komposition voll innerer und äusserer Harmonie ist der Hymenaeus am Schlusse des ‚Friedens' (v. 1329 bis zu Ende). So verkehrt und grundfalsch jede eurhythmische Schematisierung eines Chorliedes ist, wo sich dieselbe nicht von selbst, und ohne dass man dem Texte oder der Versbildung oder der Logik des Vortrags Zwang anthun muss,[61]) ergibt, so beachtenswert ist sie, wo sie sich freiwillig darbietet. Dies letztere ist bei unserem Hymenaeus der Fall. Den Gesang eröffnet ein aus drei Gliedern bestehendes System des Trygaeus mit darauffolgendem *ἐπιφώνημα*. Der Chorgesang besteht aus sechs Abschnitten, von denen Abschnitt I (1332—1335) dem Abschnitt VI (1351—54) vollkommen entspricht. Das Gleiche gilt von Abschnitt III und IV, welche je ein aus drei Gliedern bestehendes und von zwei Epiphonematen gefolgtes prosodisches System enthalten. Erwägt man nun, dass die Anfangsworte des Trygaeus dem Schlusssystem desselben bis auf das im letzten Abschnitt fehlende Epiphonema vollkommen entsprechen (v. 1329—1332 = 1355—57), und dass zu allerletzt das *ἐπιφώνημα* als passender Schluss ohne jede Schwierigkeit hinzugefügt werden kann, so wird klar sein, dass auch Abschnitt II und IV (v. 1336—38 und 1349—50) ursprünglich gleiche Form hatten, zumal in dem Abschnitt II (1336—38) zwei Vers-Repetitionen sich finden, also die Verse *τί δράσομεν αὐτήν; τρυγήσομεν αὐτήν* je einmal gesetzt den beiden Versen: *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον* bis auf die Akatalexis in *καὶ παχύ* ganz wohl entsprechen, und der Gegensatz von *μέν* und *δέ* sich ganz trefflich an die durch Antwort und Frage gebildete Gegenüberstellung anpasst. Ich stehe

---

[59]) Duris bei Athenaeus XV, p. 696; Plut. Lys. 18. Vgl. Bergk, poet. lyr. II, p. 1313. Allerdings wird in der Athenaeus-Stelle jener Gesang ausdrücklich als ‚Paean' bezeichnet: *ὁ εἰς Λύσανδρον γραφεὶς ὄντως Παιάν.*

[60]) Es ist möglich, dass auch die Schluss-Hexameter in den ‚Fröschen' einem alten Prosodion nachgebildet sind. Wenigstens spricht Rossbach diese Vermutung aus. Metrik III, p. 85, Anm. 6.

[61]) Dass die bekannten J. H. Schmidt'schen eurhythmischen Theorien, richtiger Spielereien, von keinem einsichtigen Forscher gebilligt werden, setze ich stillschweigend voraus.

Digitized by Google

demnach nicht an, unter der Voraussetzung, dass der akatalektische Prosodiakos dem katalektischen in der die Katalexis, streng genommen, beseitigenden Form: ⏑ ˊ ⏑⏑ ˊ ˊ entspricht, die Verse *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον* in derselben Weise wie im Abschnitt II: *τί δράσομεν κτλ.* zu repetieren. Die Repetition ist notwendig, da offenbar das Lied von Hemichorien vorgetragen wird[62]), und der von dem Führer jedes Hemichorion gesungene Vers von dem ganzen Hemichorion wiederholt wird. Demnach wird der Hymenaeus nach dem Texte der Meineke'schen Ausgabe so zu gestalten sein:

Τρυγαῖος. *Δεῦρ' ὦ γύναι εἰς ἀγρόν*
χὤπως μετ' ἐμοῦ καλὴ
καλῶς κατακείσει.
Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.

Chorgesang.

A. Hem. *α*,: *ὦ τρὶς μάκαρ ὡς δικαίως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.*
Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ,
Hem. *α*, u. *β*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.*

B. Koryph. *α*,: *τί δράσομεν αὐτήν;*
Hem. *α*,: *τί δράσομεν αὐτήν;*
Koryph. *β*,: *τρυγήσομεν αὐτήν.*
Hem. *β*,: *τρυγήσομεν αὐτήν.*

C. Koryph. *β*,: *ἀλλ' ἀράμενοι φέρωμεν οἱ προτεταγμένοι τὸν νυμφίον ὠνδρες.*
Hem. *β*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ,*
Hem. *α*, u. *β*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.*

C'. Koryph. *α*,: *οἰκήσετε γοῦν καλῶς οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλλὰ συκολογοῦντες.*
Hem. *α*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ,*
Hem. *α*, u. *β'*: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.*

B'. Koryph. *β*,: *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ,*
Hem. *β*,: *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ,*
Koryph. *α*,: *τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον.*
Hem. *α*,: *τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον.*

A'. Hem. *β'*: *φήσεις γ' ὅταν ἐσθίῃς οἰνόν τε πίῃς πολύν.*
Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ,
Hem. *α*, u. *β*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.*

Τρυγαῖος: *ὦ χαίρετε χαίρετ' ἄνδρες, κἂν ξυνέπησθέ μοι πλακοῦντας ἔδεσθε.*

(Τρυγαῖος, Hem. *α*, u. *β*,: *Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.)*

Ein Prosodion im eigentlichen Sinne des Wortes, und zwar eine äusserst gelungene Nachbildung eines alten volkstümlichen Liedes ist der Thesmophorische Processionsgesang in den Fröschen v. 448—460. Nach der Aufforderung des Koryphaeus: *χωρεῖτε* (v. 440) und den einleitenden Worten erklingt das Prosodion des Chores: *χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους κτλ.* Strophe wie Antistrophe bestehen aus je einem nur zweigliedrigen, jambischen und einem längeren viergliedrigen und mit der Katalexis schliessenden prosodischen Systeme, das seiner rhythmischen Bildung nach den einzelnen Bestandteilen der oben erläuterten Hymenaeen vollkommen gleicht.

Aus den uns erhaltenen und von mir soeben kurz dargestellten Proben prosodischer

[62]) Vgl. Hesiod. scut. Herc. v. 277, wo ebenfalls zwei Halb-Chöre erwähnt sind.

Digitized by Google

Dichtungen wird man sich eine klare Vorstellung von der Einfachheit der volkstümlichen Prosodien bilden können.

Die Prosodien der kunstmässigen Lyrik.

Im Gegensatz zu dieser Gattung standen die Prosodien und die mit denselben verwandten Kompositionen der kunstmässigen Lyrik. Nach den Verdiensten, die sich Alkman um die Ausbildung des prosodischen Versmasses erworben hat, zu urteilen, war dieser Dichter auf dem Gebiet der kunstmässigen Ausbildung der prosodischen Dichtungen in hervorragender Weise thätig. Dass seine ‚Parthenien', deren er eine bedeutende Anzahl verfasst hat, den Prosodien nahe verwandt waren, geht schon daraus zur Genüge hervor, dass das metrum Partheniacum dem Paroemiakos, also einem unserem Prosodiakos sehr nahe stehenden Verse entsprach.[63])

Prosodien-Fragmente sind uns nur von Bacchylides drei (Bergk poet. lyr. II, p. 1231 flg.) und von Pindar sechs, meist nur wenige Verse enthaltend, aufbewahrt geblieben. Über die metrische Form derselben habe ich nichts Neues zu sagen. Woher Bode (G. L.-G. II, 2, 193) seine Behauptung nimmt, das frg. 19 bei Bergk (poet. lyr. II, p. 1232) schildere die Irrfahrten der Latona, ist mir unerfindlich. Bestimmtere Beziehungen sind uns in betreff der Fragmente der Prosodien Pindars bekannt. Er preist Delos (frg. 64, 65 bei Bergk poet. lyr. I, p. 308), die Latona (frg. 66, v. 2), den weissagenden Gott des Delphischen Orakels (frg. 67). Der Scholiast zu Isthm. 1, Anf., nennt frg. 64 einen prosodischen Paean, den Pindar auf Ersuchen der Keer dichtete. Boeckh bezeichnet daher das Fragment als: *Παιὰν Δηλιακὸς προσοδιακός.* Auf frg. 66 (aus Arist. Equ. 1263) bezieht Boeckh Paus. II. 30, 3 und vermutet, dass das betreffende Prosodion, aus dem jene Verse entstammen, identisch sei mit dem von Pindar für die Aegineten zu Ehren der Apheia komponierten Gesange.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch das Prosodion des Thebanischen Flötenvirtuosen Pronomos, welches derselbe für die Chalkidenser auf Euboea augenscheinlich als Processionslied für ihre Festgesandtschaft nach Delos komponierte, und das ein Lobgesang auf Apollo und Diana war (Paus. IX. 12, 6).

V.

Aulos-Begleitung.

Seit Klonas scheinen die Prosodien ziemlich allgemein unter Begleitung von Auloi gesungen worden zu sein. Ja es wird von mehreren Autoren gradezu die Aulos-Begleitung als Charakteristicum der Prosodien bezeichnet. So von Proclos chrest. p. 381 ed. Gaisford, nach Didymos' *περὶ τῶν λυρικῶν ποιητῶν,* im Etym. Magnum s. v. *ὕμνος,* bei Athen. IV, 17, p. 139, Xenoph. Anab. VI, 1, 11. Ebendasselbe wird durch viele Berichte über griechische Feste und die Art sie zu feiern bestätigt. Ich verweise in dieser Beziehung auf den von den Festen handelnden Abschnitt in Schoemanns griechischen Altertümern, Band II. Nimmt man aber an, dass bei Theognis v. 758 von einem Festzuge mit Gesang

[63]) Vgl. Servius de cent. metr. 1821 (bei Keil gr. lat. IV, p. 462, 6 adn.).

Digitized by Google

die Rede ist, so wäre demnach auch die Kithara nicht vollkommen ausgeschlossen gewesen. Indessen kann diese Dichterstelle keinen sicheren Anhalt geben. Nach Plutarch de mus. c. 18 zieht der Festzug der Hyperboreer unter Gesängen, die von Auloi, Syringen und Kitharen begleitet sind, nach Delos, und ebenso waren bei den orgiastischen Aufzügen an den Festen des Dionysos ausser Auloi und Syringen auch Tympanen, Klappern und andere lärmende Instrumente in Gebrauch.

Tonart und Verwendung der Prosodien.

Die ernsten feierlichen Prosodien waren seit Klonas wohl meist in dorischer Tonart komponiert, wie dies Plut. c. 18 und der bei Plato de leg. I, 1 und Athen. IV, 17, p. 139 gebrauchte Ausdruck *ἐπιχώρια ποιήματα* beweist. Nach dem in den früheren Abschnitten Gesagten bedarf es keines Beweises, dass die Prosodien ihre häufigste Verwendung im Kulte des Apollo, in Delphi und Delos fanden; Poll. I, 38 bezeichnet die Prosodien gradezu als Gesänge zu Ehren des Apollo und der Artemis.

Damit ist selbstredend nicht gesagt, dass unsere Festgesänge auf den Apollinischen Kult beschränkt waren; unter mannigfachen Bezeichnungen finden wir sie an den verschiedensten Festen verwendet. So zunächst als Parthenien[64]) d. h. Prosodien für Jungfrauenchöre an den Delphinien (Plut. Thes. c. 18), als *δαφνηφορικά* an den Daphnephorien (Paus. IX, 10, 4 Procl. bibl. p. 988, Schol. Clem. Alex. Protr. IV, p. 95 ed. Klotz), als Eiresionai[65]) an den Pyanepsien (Plut. Thes. c. 22, Eustath. ad Il. XXII, 495), als Oschophorica an den Oschophorien (vgl. Schoemann gr. Alt. II, p. 488 nach Athen. XI, 92, p. 495 und Plut. Thes. c. 23); ferner am Feste der Artemis Karyatis (Paus. III, 10, 7), an den Lenaeen (vgl. Schoemann II, p. 493), vielleicht auch an den Eleusinien (wenigstens kann Ranae v. 350 flg. so gedeutet werden), an den Thesmophorien (vgl. oben p. 19), an den Haloen, den Heraeen, am Feste der Isis u. s. w.

Dass Prosodien ebenso wie Paeane zum Preise siegreicher Feldherrn angestimmt wurden, habe ich schon im Abschnitt I erwähnt. Ein bedeutsames Beispiel einer derartigen Verwendung prosodischer Gesänge teilt Athenaeus VI, 62, p. 253 von den Athenern mit.

Ich führe noch die Stelle bei Cramer Anecd. Oxon. IV, p. 314 an: *προσόδιόν ἐστι ποίημα ὑπὸ ἀρρένων ἢ παρθένων χοροῦ ἐν τῇ προσόδῳ τῇ πρὸς τὸν θεὸν ᾀδόμενον. φέρεται δὲ ἐν τούτῳ τῷ γένει καὶ τὸ ἀποτρεπτικόν· ἔστι δὲ ποίημα σπαστικὸν κατὰ τὸν ἀπὸ τῶν θεῶν χωρισμὸν ᾀδόμενον.* Unter dem *ἀποτρεπτικόν* ist wohl eine Art *ἐξόδιον* zu verstehen, das gesungen wurde, wenn der Chor von dem Heiligtume des Gottes nach vollbrachtem Opfer sich hinwegbegab.

Embaterien und Enoplien

Von der Unmasse der hierher gehörigen Gesänge sind uns kaum mehr als die Namen aufbewahrt. Nur von den Embaterien sind uns zwei kleine, dem Tyrtaeus zugeschriebene Bruchstücke erhalten (vgl. Bergk poet. lyr. II, p. 404). Die Embaterien werden von Athenaeus (XIV, 19, p. 631) und auch anderweitig mit den Enoplien identificiert. Ich glaube, mit Unrecht; wenigstens sprechen eine stattliche Anzahl Stellen dafür, dass die Enoplien ein *εἶδος ὀρχήσεως* waren: Schol. Arist. Nub. 651; Schol. Pind. Pyth. II, 127; Luc. de salt.

[64]) Vgl. Athen. XIV, 631; Schol. Pyth. X, 4; Procl. Chrest. 524 nnd 526.

[65]) Vgl. Hom. Epigr. XV. Auch das *χορώνισμα* gehört hierher Ath. (VIII, 15, p. 360).

Digitized by Google

c. 8. Et. Mag. s. v. *Βηταρμός;* Athen. XIV, 25, p. 629 und 28, p. 630 und IV, 85, p. 184. Auch *μιμήσεις* waren mit den Enoplien vorbunden, wie dies Athen. XIV, 27, p. 630, Plato de leg. VII, p. 796, B. und namentlich Xenophon Anab. VI, 1, 11 bei der Schilderung des Gastmahls des Thrakierfürsten Seuthes beschreibt.[66]) Ein würdevoller und feierlicher Charakter war den Embaterien eigen. Schon dass ihr Rhythmus nicht dreitaktig, sondern viertaktig war, machte ihr Ethos erhabener und viel gemessener. Klar und deutlich spricht dies Plut. Lyc. c. 22 aus: *ἤδη δὲ συντεταγμένης τῆς φάλαγγος αὐτῶν καὶ τῶν πολεμίων παρόντων ὁ βασιλεὺς ἅμα τήν τε χίμαιραν ἐσφαγιάζετο καὶ στεφανοῦσθαι παρήγγειλε πᾶσι καὶ τοὺς αὐλήτας αὐλεῖν ἐκέλευσε τὸ Καστόρειον μέλος· ἅμα ἐξῆρχεν ἐμβατηρίου παιᾶνος, ὥστε σεμνὴν ἅμα καὶ καταπληκτικὴν τὴν ὄψιν εἶναι ῥυθμῷ τε πρὸς αὐλὸν ἐμβαινόντων καὶ μήτε διασπάσμα ποιούντων ἐν τῇ φάλαγγι μήτε τὰς ψυχὰς θορυβουμένων πρᾴως καὶ ἱλαρῶς ὑπὸ τοῦ μέλους ἀγομένων ἐπὶ τὸν κίνδυνον.*

Dichterischer Inhalt.

Der dichterische Inhalt der prosodischen Gesänge war je nach dem Feste oder der festlichen Veranlassung verschieden. Am häufigsten war der Inhalt panegyrisch (vgl. Suidas s. v. *προσόδιον: προσόδια τὰ εἰς πανηγύρεις θεῶν ποιήματα παρὰ τῶν λυρικῶν λεγόμενα*), mitunter waren die Prosodien Bittgesänge (vgl. Et. M. s. v. *προσόδιον: λιτανεία μετὰ ὕμνων*), wie z. B. an den Delphinien vgl. auch Plato de leg. 796 a. E.

Das Prosodion als einleitender Gesang.

Wie aus der Bezeichnung *λιτανεία μετὰ ὕμνων* hervorgeht, war das Prosodion der die heilige Kultushandlung einleitende Gesang und wurde, wie an derselben Stelle betont wird, *εἰσφερομένων εἰς τὸν βωμὸν τῶν θυμάτων* gesungen. Für gewöhnlich schloss sich an das Prosodion ein hyporchematischer, also mit Tanz verbundener Gesang, dem dann schliesslich der eigentliche Weihe- und Festgesang *(ὕμνος)* folgte. So stellt es wenigstens das Etymologicum Magnum nach Didymos dar. Aus derselben Quelle, wie das Scholion des Et. M. s. v. *ὕμνος*, stammt offenbar die bereits oben erwähnte Proclus-Stelle, die dem Sinne wie dem Wortlaute nach dem betreffenden Scholion im Et. M. vollkommen entspricht.

Auletische Prosodien.

Zum Schlusse habe ich noch zu erwähnen, dass der enoplische Rhythmus auch in der *ψιλὴ αὔλησις* seit uralten Zeiten gebräuchlich war, insbesondere aber, dass es Melodien in diesem Rhythmus gab, welche man als begleitende Musik zu Aufzügen, Märschen u. dgl. verwendete. Ich erwähne hier ausser dem *Καστόρειον μέλος* bei Plut. Lyc. c. 22: Thucyd. V, 70, eine Stelle die von Gellius aufgenommen (I, 11, 5) und auch von Cicero benutzt ist (Tusc. II, 16, 37) und das Syringen-Spiel der Hirten in Hom. Il. XVIII, 590. In dieses Gebiet der *ψιλὴ αὔλησις* wird auch jene rauschende Musik bei den Aufzügen der Bacchantinnen und an den Festen der Kybele gehören, vor allem aber das Melos jener Flötenbläserinnen im Panathenaeenfestzuge nach der Darstellung des Parthenon-Frieses.

Schluss.

So waren denn die Prosodien auf das engste mit dem öffentlichen Leben der Griechen und insbesondere mit der Feier der griechischen Feste verbunden. Die Entstehung der Feste bezeichnete den Anfang dieser Lieder; und wenn es wahr ist, dass das Leben des

---

66) Vgl. Athen. IV, 85 p. 184. Poll. IV, 100; Plato de leg. 815 und O. Jahn im Hermes II, 421. Die Xenophon-Stelle wird auch von Athenaeus I, 13, p. 16 citiert.

Digitized by Google

griechischen Altertums erst damals wirklich zu Ende war, als man aufhörte die nationalen Fest- und Gedenktage zu feiern, so bezeichnet der Untergang der alten griechischen Welt auch den Untergang der Prosodien. Denn diese Gesänge waren auf das unzertrennlichste mit den Festen verbunden, diesen glänzendsten Äusserungen des hellenischen Schönheitssinnes, bei denen Alles was die phantasievolle, heitere und geniale Natur der Griechen in sich barg, zum vollendetsten Ausdruck kam. Dass grade unsere Prosodien einen so hervorragenden und unerlässlichen Bestandteil der griechischen Festfeier bildeten, spricht demnach am deutlichsten für ihre eminente nationale Bedeutung.[67])

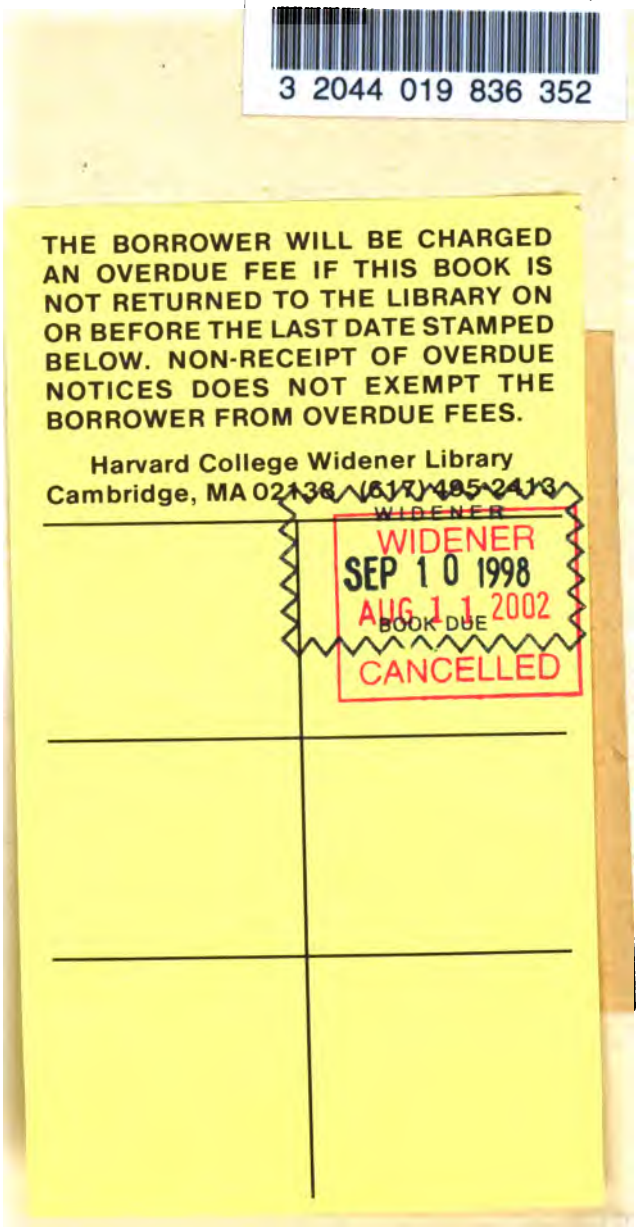
[67]) Ich kann es mir nicht versagen, hier noch darauf hinzuweisen, in welch' genialer Weise Rich. Wagner in seinem Parsifal, Akt I (Aufzug der Gralsritter), es verstanden hat, in unserer deutschen Kunst das ‚Prosodion' einzubürgern. Denn nichts anderes als ein echt antik gedachtes, unendlich würdevoll-feierliches Processionslied ist jener erhabene Gesang der Gralsritter, der sogar seinem musikalischen Rhythmus nach aus intakten prosodischen Systemen besteht.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


3 2044 019 836 352

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 (617) 495-2413

WIDENER
WIDENER
SEP 10 1998
AUG 11 2002
BOOK DUE
CANCELLED

Digitized by Google

Digitized by Google